ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The Tate Gallery, Milbank, London.

Technical data:

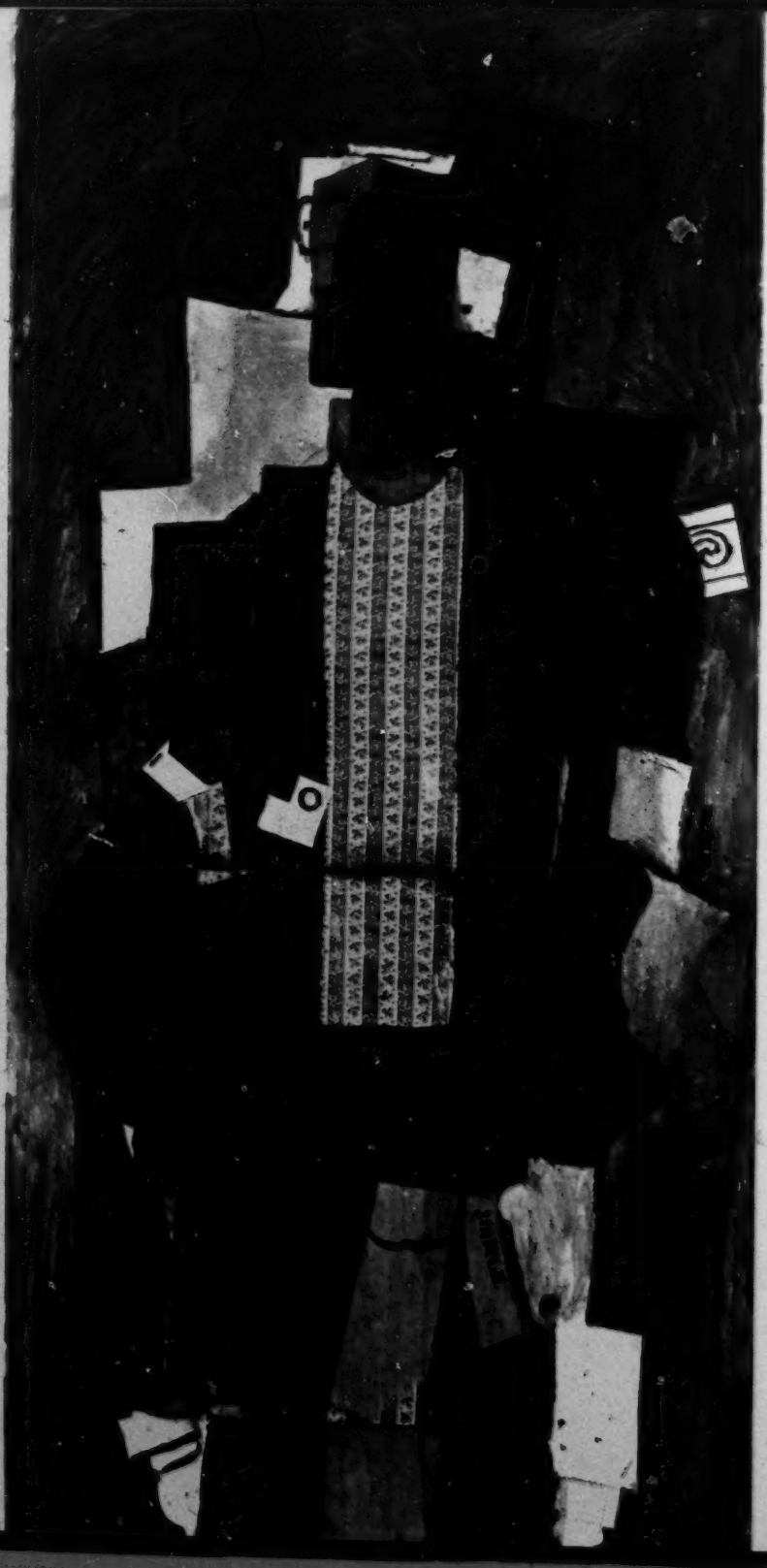
Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General

Box
53

Picasso

PABLO PICASSO



33. Il fumatore.

PABLO PICASSO

Settembre - novembre

PALAZZO REALE

MILANO 1953

Edizioni d'arte Amilcare Pizzi / Milano

Copyright by 1958
Amilcare Pizzi S. A. / Milano
Printed in Italy

LA MOSTRA DI PICASSO

PROMOSSA DALL'ENTE MANIFESTAZIONI MILANESI

SOTTO GLI AUSPICI DEL COMUNE DI MILANO

È POSTA SOTTO L'ALTO PATRONATO

DI

S. E. LUIGI EINAUDI

PRESIDENTE

DELLA REPUBBLICA

COMITATO D'ONORE

On. Avv. Giuseppe Gronchi, Presidente della Camera dei Deputati - Sen. Avv. Cesare Merzagora, Presidente del Senato - S. E. Dott. Giuseppe Pella, Presidente del Consiglio dei Ministri - On. Prof. Antonio Segni, Ministro della Pubblica Istruzione - On. Giulio Andreotti Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Sen. Avv. Teodoro Bubbio, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri - S. E. Jacques Fouques-Duparc, Ambasciatore di Francia - S. E. Pietro Quaroni, Ambasciatore d'Italia a Parigi - S. E. Egidio Reale, Ambasciatore d'Italia a Berna - On. Piero Romani, Alto Commissario per il Turismo - On. Sen. Alessandro Casati, Presidente del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione - Dottor Antonio Antonucci, Prefetto di Roma - S. E. Generale Giulio Ernesto Cappa, Prefetto di Milano - Prof. Salvatore Rebecchini, Sindaco di Roma - Prof. Virgilio Ferrari, Sindaco di Milano - Avv. Giuseppe Sotgiu, Presidente del Consiglio Provinciale di Roma - Avv. Adrio Casati, Presidente del Consiglio Provinciale di Milano - Prof. Giuseppe Cardinali, Magnifico Rettore dell'Università di Roma - Prof. Giuseppe Menotti de Francesco, Magnifico Rettore dell'Università di Milano - Mr. Georges Salles, Direttore Generale dei Musei di Francia e Presidente dell'ICOM. - Prof. Guglielmo De Angelis D'Ossat, Direttore

Generale delle Antichità e Belle Arti - On. Brenno Galli, Consigliere di Stato della Pubblica Educazione, Bellinzona - Dott. Peter Zschokke, Consigliere di Stato per la Pubblica Educazione, Basilea - Prof. Vincenzo Arangio Ruiz, Presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei - Prof. Giuseppe Romagnoli, Presidente dell'Accademia Nazionale di S. Luca - Maestro Alessandro Bustini, Presidente dell'Accademia di S. Cecilia - Prof. Achille Bertini Calosso, Presidente dell' Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma - On. Giovanni Ponti, Presidente dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia - Prof. Antonio Baldini, Presidente dell'Ente Autonomo della Quadriennale di Roma - On. Ivan Matteo Lombardo, Presidente dell'Ente Autonomo della Triennale di Milano - Dott. Luigi Morandi, Presidente dell'Ente Manifestazioni Milanesi.

COMITATO GENERALE

Dott. Erardo Aeschlimann, Milano - Prof. Edoardo Arslan, dell'Università di Pavia - Prof. Antonio Banfi, dell'Università di Milano - Mr. Alfred H. Barr, Direttore del Museo di Arte Moderna di New York - Prof. Sergio Bettini, dell'Università di Padova - Prof. Stefano Bottari, dell'Università di Catania - Prof. Anna Maria Brizio, dell'Università di Torino - Prof. Aristide Calderini, Presidente dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti - Prof. Gino Cappelletti, Provveditore agli Studi per la Provincia di Milano - Arch. Paolo Candiani, Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera - Mr. Jean Cassou, Direttore del Museo di Arte Moderna di Parigi - Comm. Giovanni Cenzato, della Commissione Artistica dell'Ente Manifestazioni Milanesi - Prof. Luigi Coletti, dell'Università di Trieste - Prof. Guglielmo De Cassinis, Direttore del Politecnico di Milano - Prof. Dott. Giordano Dell'Amore, Presidente della Cassa di Risparmio per le Provincie Lombarde - Mr. Lionel De Roulet, Direttore del Centro Studi Francesi di Milano - Prof. Giuseppe Fiocco, dell'Università di Padova - Dott. Ing. Aldo Fraschetti, Provveditore alle Opere Pubbliche della Lombardia - S. E. Duca Tommaso Gallarati Scotti, Presidente dell'Associazione Amici di Brera e Musei Milanesi - Prof. Maria Luisa Gengaro, dell'Università di Milano - Dott. Antonio Ghiringhelli, Sovrintendente del Teatro della Scala - Mr. Robert Giron, Direttore Generale della Società di Esposizioni del Palazzo di Belle Arti di Bruxelles - Mr. Daniel Henri Kahnweiler,

Parigi - Mr. René Jullian, Direttore del Museo di Lione - M. Maurice Jardot, Parigi - Dr. Ferruccio Lanfranchi, Consigliere Delegato della Stampa Lombarda - M. Emile Langui, Consigliere per la Propaganda Artistica del Ministero dell'Istruzione di Bruxelles - Prof. Roberto Longhi, dell'Università di Firenze - Avv. Gioacchino Malavasi, Commissario Nazionale dell'E.N.A.L. Milano - Ing. Astorre Mayer, Milano - On. Achille Marazza, Presidente della Ven. Fabbrica del Duomo di Milano - Prof. Matteo Marangoni, Pisa - Ing. Giuseppe Merla, Ingegnere Capo della Sezione Autonoma del Genio Civile, Milano - Prof. Valerio Mariani, dell'Università di Napoli - Sig.ra Carla Marzoli, Milano - Prof.ssa Giusta Nicco Fasola, dell'Università di Genova - Prof. Rodolfo Pallucchini, dell'Università di Bologna - Prof. Carlo Ludovico Ragghianti, dell'Università di Pisa - Prof. Pietro Redaelli, Presidente della Commissione Culturale dell'Ente Manifestazioni Milanesi - Dr. Cristiano Ridomi, Presidente della R.A.I., Roma - Dr.ssa Teresa Rogledi Manni, Sovrintendente Bibliografica della Lombardia - Maestro Luigi Rognoni, Conservatore della Cineteca Italiana, Milano - Pittore Attilio Rossi, Milano - Prof. Mario Salmi, dell'Università di Roma - Prof. Armando Sapori, Magnifico Rettore dell'Università Commerciale Bocconi, Milano - Dott. W. Sandberg, Direttore dei Musei Municipali, Amsterdam - Dr. Giovanni Scheiwiller, Milano - Dott.ssa Mary Schellembried, Direttrice della Biblioteca Nazionale di Brera, Milano - Dr. Georg Schmidt, Direttore del Museo d'Arte, Basilea - Avv. Sergio Solmi, Milano - Dr. Paolo Stramezzi, Presidente della Soc. Permanente di Belle Arti, Milano - Dr. Ing. Guido Ucelli, Presidente del Museo della Tecnica e della Scienza - M. Jean René Vieillefond, Consigliere Culturale all'Ambasciata di Francia a Roma - Dr. René Wehrli, Direttore del Kunsthaus di Zurigo - Mr. Christian Zervos, Parigi.

HANNO COLLABORATO CON IL PRESTITO DI OPERE

Kunstsmuseum, Basilea - Museo d'Arte Moderna, New York Museo Nazionale d'Arte Moderna, Parigi - Kunsthaus, Zurigo Museo d'Arte, Toledo (Ohio) - Sig. E. Aeschlimann, Milano M. L. Aragon, Parigi - M. J. Aubier, Parigi - M. P. Eeres, Parigi - M. G. Blaizot, Parigi - M. L. Broder, Parigi - M. G. Cramer, Ginevra - M. J. Dalsace, Parigi - M.lle J. Eichmann, Zurigo - M. B. Geerbrandt - M. F. C. Graindorge, Liegi - M. O. Huber, Glarus - M. G. Hugnet, Parigi - M. P. La Roche, Parigi - M. M. Loliée - M. H. D. Kahnweiler,

Parigi - Cav. Uff. C. Marzoli, Milano - M. H. Matarasso, Parigi - M.me B. Mayer, Ascona - M. Mourlot - M.me E. Norberg - Mr. R. Penrose, Londra - Dr. G. F. Reber, Losanna - M. G. Renard, Parigi - Mr. A. Silbermann, New York - Mr. L. Stern, New York - M. E. Tériade, Parigi - M. A. Weber, Parigi.

COMITATO PROMOTORE DELLA MOSTRA DI ROMA

Prof. Lionello Venturi, Presidente - Dr. Palma Bucarelli, Segretaria - Prof. Giulio Carlo Argan - Dr. Gino Bacchetti - Prof. Cesare Brandi - Dott. Raffaele Carrieri - Renato Guttuso - Prof. Emilio Lavagnino - Arch. G. C. Menichetti - Sen. Eugenio Reale.

COMITATO ESECUTIVO DELLA MOSTRA DI MILANO

Prof. Caio Mario Cattabeni, in rappresentanza del Comune di Milano - Prof. Paolo D'Ancona, Presidente - Arch. Piero Portaluppi, Vice Presidente - Dr. Severino Pagani, Vice Presidente - Prof. Costantino Baroni - Prof. Aldo Carpi - Dott. Raffaele Carrieri - Arch. Luigi Crema - Ing. Cesare Chiodi - Dr. Raffaele De Grada - Dott. Mario De Micheli - Prof. Gian Alberto Dell'Acqua - Arch. G. C. Menichetti - Prof. Elio Palazzo - Gr. Uff. Dott. Gian Luigi Ponti - Dr. Franco Russoli - Marco Valsecchi - Lamberto Vitali - Prof. Fernanda Wittgens - Dott. Stella Matalon, Segretaria.

UFFICIO STAMPA

Prof. Gabriele Fantuzzi

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Dott. Mario Cavalli, Segretario - Rag. Paolo Naizodimo - Signorina Anna Maria Migliavacca.

La Mostra è stata allestita dall'Arch. G. Carlo Menichetti.

I servizi di pubblicità e turismo sono stati curati dal Comm. dott. Umberto Faruffini, direttore dell'Ente Provinciale del Turismo.

Non può esservi dubbio che Milano culturale ed artistica riconoscerà nella odierna Mostra di Pablo Picasso, allestita nelle sale di Palazzo Reale con il patrocinio dell'Ente Manifestazioni Milanesi e del Comune di Milano, un'ulteriore degna prova della volontà di far sentire « presente » la nostra città nelle suggestive manifestazioni della vita dello spirito; senza convenzionali limiti fra l'antico e il moderno accomunati, nell'arte figurativa, come in ogni espressione creativa del pensiero, dalla perenne ansia di ricerca dei valori assoluti.

E con Pablo Picasso, il cui nome da decenni è familiare al pubblico del mondo intero, si afferma la volontà di dare respiro sempre maggiore al ravvivarsi della tradizione internazionale della cultura milanese.

Questo significato — mi è grato rilevarlo — è stato compreso innanzi tutto da Picasso stesso che ha generosamente consentito ad estendere a Milano il prestito della superba serie di opere già esposte nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; poi dai Musei e dai collezionisti d'Europa e d'America che si sono privati temporaneamente di preziosi dipinti picassiani giovanili perchè la Mostra di Milano offrisse, con maggiore ampiezza e validità critica, la visione della potenza e fantasia creatrice dell'artista.

Vada il nostro ringraziamento al direttore dei Musei Nazionali di Francia Georges Salles, ai direttori dei Musei stranieri Alfred H. Barr, Jean Cassou, Blake-More Godwin, Georg Schmidt, René Wehrli ed ai collezionisti che hanno voluto, in nome dell'arte, celebrare un rito di fraternità. Al loro fianco hanno diritto alla nostra gratitudine, per la collaborazione co-

stante ed illuminante, amici e critici di Picasso e studiosi quali D. H. Kahnweiler, Christian Zervòs, René Jullian, Louise Leiris e M.me M. Rocher-Jauneau.

Un particolare ringraziamento Milano esprime al Comitato promotore romano della Mostra di Picasso presso la Galleria d'Arte Moderna di Valle Giulia, ed in particolare al senatore Eugenio Reale ed al prof. Lionello Venturi, in quanto esso fu il fautore primo dell'iniziativa milanese, e vi partecipa tuttora con l'opera di suoi membri entrati a far parte del Comitato Esecutivo della Mostra di Palazzo Reale.

Mi sia lecito, anche a nome del benemerito Presidente di detto Comitato, prof. Paolo D'Ancona, rilevare lo spirito di solidarietà che ha animato tutti i componenti, ed estendere l'elogio ai generosi che, pur non facendone parte, hanno voluto affiancarlo nella sua opera: la dott.ssa S. N. Canavesi, i sigg. Vico Baer e Romeo Toninelli. Nel delicato lavoro di raccolta delle opere, il Comitato della Mostra ha avuto l'autorevole appoggio della Direzione Generale per le Relazioni Culturali con l'Estero e delle nostre rappresentanze diplomatiche; ad esse, ed in special modo a S. E. Egidio Reale ed al Dott. Galluppi, vada l'espressione della nostra riconoscenza.

E' da attendersi una larga messe di discussioni e di polemiche da questa manifestazione di viva anzi pungente attualità; ma tra la varietà dei giudizi non dubitiamo si affermi un riconoscimento univoco del fine della Mostra che confermando la testimonianza offerta da Roma, suggella la fraternità degli intellettuali italiani. Confidiamo cioè che il pubblico saprà sottolineare il significato culturale della manifestazione, in quanto essa assolve quell'esigenza di conoscere il proprio tempo a cui l'uomo moderno non può sottrarsi proprio perchè la modernità è essenzialmente, nel nostro secolo, intensificazione dei valori di conoscenza, della vita intellettuale dell'uomo.

PROF. CAIO MARIO CATTABENI

INTRODUZIONE E CATALOGO

DI

FRANCO RUSSOLI

È tempo ormai che, anche nel giudizio comune, quella specie di mito che circonda il nome e l'opera di Picasso si trasformi in valutazione storica, in esatta conoscenza dei termini culturali e delle qualità creative che sono proprie del Maestro.

La prodigiosa fecondità dell'artista, unita alla continua, improvvisa trasformazione del suo linguaggio figurativo, hanno contribuito a formare l'opinione che dinanzi a Picasso si sia di fronte a un uomo di intelligenza superiore e di fenomenale abilità, ma guidato dal desiderio di maravigliare con le sue audacie, spinto da superbo e prepotente impegno di fare e di imporre ogni e qualsiasi bizzarria dettata dalla sua sfrenata ed ironica immaginazione. Questa sensazione, quanto mai ingiusta ed errata, è largamente diffusa anche in Italia, dove soltanto in rare occasioni, e con pochi esempi, si è potuto direttamente conoscere l'opera sua. Nè, certamente, la pur vastissima bibliografia critica che a lui si riferisce è arrivata a toccare larghi strati di pubblico. Ora, in questa Mostra, sarà possibile seguire, nelle tappe essenziali, la sua opera di pittore e scultore, con una ampiezza di documentazione quale mai, in precedenza, era stata data. E così risulterà chiaro che le immagini da lui create, anche le più inconsuete e difformi dal gusto tradizionale, come ha ben detto Lionello Venturi, « non sono il risultato di capriccio o bizzaria, hanno la loro intima necessità e giustificazione ». Non soltanto non v'è elemento, nell'opera di Picasso, che sia affidato al caso oppure dettato da equivoci interessi extra-poetici, ma i suoi lavori sono una delle più grandi

testimonianze di coerenza tra vita e poesia, e di ferma fiducia nella eterna verità che in ogni immagine nata dalla fantasia dell'artista deve vivere la fedeltà alla natura, all'uomo, alla sua storia.

Volendo almeno accennare, in queste pagine necessariamente brevi, ad alcune delle fondamentali caratteristiche dell'arte di Picasso, converrà anzitutto indicare quelle che sembrano essere le basi, le costanti della sua personalità. Se non apparisse affermazione generica, potremmo forse suggerire che primo motore della sua ispirazione è l'esigenza di creare un'immagine destinata ad essere simbolo figurale dell'emozione nata dal rapporto tra l'uomo ed il vero. Ma se ciò può apparire premessa comune ad ogni valido operare artistico, acquista invece particolare significato in questo caso, se si tien conto che Picasso è uomo che non conosce limite al suo interesse per tutto ciò che esiste, artista che non ammette tradizionali confini all'uso dei mezzi espressivi necessari a dar forma al proprio fantasma. L'uomo, per lui, è centro e regola dell'universo, e l'artista non rifiuta alcuna suggestione, dalla natura e dalla vita, che possa arricchire di nuove immagini la conoscenza poetica del vero. Picasso è assertore di questo nuovo umanesimo e di questa unità di vita e di essenza del reale. Proprio la sua straordinaria apertura di interessi umani, ed insieme la sua inesauribile fantasia, ne fanno un caso limite, una sorta di « mostruoso » creatore di immagini sempre diverse.

È troppo facile dire che proprio in quella continua disponibilità, in quello sgorgare fluente di figurazioni e di modi espressivi, in quella rapace presa di ogni aspetto del reale, sta la coerenza e l'unità di visione del mondo poetico picassiano. Sarebbe come subire ogni dato d'immaginazione, senza controllare se sia decantato o no in fantasia. Bisogna invece rendersi conto che le opere dell'artista reggono non solo ad una lettura partecipe, ad una emozione « pratica », ma anche e soprattutto ad una analisi critica. Quando, seguendo il percorso dell'attività

di Picasso, si sarà visto che il suo apparire nell'arte contemporanea ha, insieme con la prodigiosa imprevedibilità di ogni vera opera d'arte rivoluzionaria, anche il carattere di necessità e di tempestività, ogni sospetto di prestigiosa fumisteria sarà eliminato. Sembra oggi persino incredibile che le sue prime espressioni siano state accolte, tranne che da alcuni partecipi artisti e poeti, come follie o salti nel buio. Ugualmente, ad un esame scevro di pregiudizi e di equivoci dettati dall'abitudine, è evidente che esiste una continuità di procedimento formale e di posizione sentimentale, umana, pur in tutte le apparenti diversioni e contraddizioni del linguaggio picassiano, e che le sue fantasie rispondono ad una esigenza insopprimibile di testimonianza lirica. Picasso non nega quei valori, quelle costanti che sono fondamentali di ogni espressione artistica, ma, dandoli sotto nuovo aspetto, amalgamandoli in inattese formulazioni, nel misterioso crogiolo della sua fantasia, li rispetta e li ripropone, purissimi.

Per quanto riguarda l'inserzione ed il legame, dialetticamente rivoluzionario, di Picasso con la cultura figurativa del suo tempo, oltre agli inizi (chiaramente testimoni di un profondo lavoro di conoscenza e di scandaglio delle forme e delle tendenze più vive dell'arte della fine del secolo) sono precisi documenti culturali, al di là del loro valore estetico assoluto, i dipinti « bleu ». L'impostazione decisamente anti-impressionista prende forma in immagini che mutuano dalle molte fervide posizioni contemporanee di reazione all'impressionismo soltanto dei suggerimenti di modi espressivi, e subito ricreati. Se da un lato quelle opere sono esattamente « databili », sia per la tematica (la cronaca acerba e caratterizzante, poi il patetico populismo e l'amara compiacenza intimista), sia per certe particolari soluzioni formali (composizione ritmica, blocco di forma-colore), e richiamano nomi e nomi di quell'epoca, da Toulouse-Lautrec a Steinlein, da Gauguin a Denis, d'altro lato vediamo apparire già in quei primi saggi, non tanto la particolare declinazione di una tendenza espressiva, quanto, sotto la scorza di

una somiglianza con i modi figurativi del tempo, i segni premonitori di un cammino assolutamente imprevedibile agli occasionali compagni di strada. Voglio dire quell'interesse accentuato per un'immagine interiore, sostanziale, dell'uomo e della natura, ed il sempre più netto rifiuto di edonismi cromatici, di piacevolezze mimetiche. Soprattutto, il rifiuto di ridurre i moti vitali dell'esistente a ritmi decorativi.

Questa esigenza di testimoniare la più attuale condizione umana in figurazioni che attingano assolutezza e serenità di simbolo dalla essenziale struttura delle forme e dal loro armonico contrapporsi, deve riconoscersi alla base delle creazioni del periodo dei Saltimbanchi, e nel momento poi di più acuta nostalgia classica, nelle opere « rosa ». Ma Picasso deve andare più a fondo, evitare i pericoli dell'edonismo tradizionale e della esasperata caratterizzazione mimetica. Coerentemente quindi tende ad un più essenziale e nudo rapporto tra uomo e natura, tra oggetto e spazio; e « trova » un nuovo rapporto. Accanto alla liricità esplosiva dei « fauves », alla patetica narrativa ancor tradizionale dei primi espressionisti, appaiono le solenni immagini monumentali che la plastica iberica preromanica ha suggerito a Picasso. Fedele alla sua originaria posizione antiimpressionista, egli ci dà figurazioni in cui l'apparenza fenomenica, e quindi il colore, sono assoggettati alle fondamentali esigenze della struttura spaziale e della invenzione. Come sarà sempre in seguito nella sua opera, il dato allusivo e fantastico salva l'impostazione formale dalla fredda insistenza programmatica. E' uno dei molti aspetti della continua presenza, in Picasso, del rapporto dialettico tra istinto e ragione. Si arriva così alle « Demoiselles d'Avignon », il primo dipinto veramente, esasperatamente, in rotta con ogni espressione figurativa tradizionale o contemporanea, e che pure, della tradizione e delle parallele altrui esperienze riassume e porta avanti, nella incandescente fusione della « nuova » immagine, gli elementi fondamentali.

Picasso procederà sempre così, per « apparizioni » (« Je ne

cherche pas, je trouve ») che bruciano immediatamente gli aspetti esteriori dei dati culturali e realistici elaborati, che propongono con così brusca perentorietà una nuova impreveduta faccia del suo mondo poetico da impedire, sul momento, la possibilità di orientarsi e di ritrovare il filo di un discorso, pur coerentissimo. Per tornare al nostro esempio, «Les Demoiselles d'Avignon» è un'opera che necessariamente presume tutte le precedenti e che accoglie i germi dei futuri lavori. Lo spazio scandagliato in ogni direzione, le forme duramente scandite in una struttura tra primordiale e geometrica, il ritmo vitale e non decorativo, il colore locale e non di ambiente, oppure fantastico, l'umanità espressa in immagini che uniscono solennità e ferocia di istinti: sono questi i dati essenziali che si potevano già leggere nei dipinti precedenti, i termini di una attività poetica tesa a cantare l'essenza e non l'apparenza del reale, in un continuo progredire dall'aneddoto patetico ad una raffigurazione di atti e forme eterne, che vibrino del sentimento più attuale. E non è già qui, in nuce, la liberazione dello spazio dalle strettoie dell'apparenza ottica, la coscienza di una dimensione autonoma del quadro, la fantasia dell'orrido, la metamorfosi del reale in immagini liberate da ogni esteriore mimetismo, ma profondamente allusive? Quasi a metter ordine in tutto il materiale esplosivo così violentemente riunito, ed a prenderne esatta coscienza, Picasso si rivolge, da un lato alle indicazioni spaziali, ancora naturalistiche, ed alla severa lezione umana di Cézanne (« Quello che forza il nostro interesse in Cézanne è la sua ansietà, questa è la sua lezione »), dall'altro lato alla primitiva violenza emotiva della scultura negra.

Come poi il genio di Picasso ricavò, ancora con improvviso procedimento, dalla struttura cézanniana e dal netto rifiuto dell'identificazione di forma con bellezza e di realtà con verisimiglianza, il grande linguaggio « cubista », è storia a tutti nota. Si apriva un nuovo periodo dell'arte e del gusto del nostro tempo; era formulata una lingua che ben presto divenne uni-

versale. Nessuno, neanche i più decisi e chiusi avversari, seppe rinunciare, in certi frangenti, a servirsi, almeno per comodità, di qualche neologismo cubista, magari impiegato a controsenso. Ormai un nuovo modo di vedere e di « misurare » il reale, di trasporre oggetti e figure dalla dimensione fisica in quella poetica della struttura e dello spazio « più veri », era diventato abituale e corrente. E poteva prestarsi tanto a divenire efficace cifra del vero, a scopi pratici, quanto a suggerire pericolose deviazioni verso armonie astratte, decorative o simboliche. Persino Braque non seppe rinunciare, spesso, a ricondurre gli elementi dell'immagine cubisticamente dissociata, analizzata, ad una armonia formale di pura tradizione, ad una piacevolezza di bel ritmo o bell'accordo tonale. Proprio questo Picasso ha sempre temuto di più: la concessione a qualsiasi tendenza edonistica, anche la più lirica. Ha bisogno di variazioni, di dissonanze, di evocazioni sempre nuove e inattese. Se taluni vedono in questa vitalità un limite, e lo chiamano « dispersione », non è men vero che dobbiamo riconoscervi la sua forza ed originalità. Per questo, le opere cubiste di Picasso, anche quelle più vicine a puri accordi plastici dell'ultimo periodo « analitico », conservano sempre una struttura ed un dato realistico che ne riporta l'armonia formale a flusso vitale. Se poi è necessario rompere il pericoloso cedimento verso la ricostituzione, in nuove forme, di un equilibrio decorativo tradizionale, converrà tornare a ricostituire l'oggetto, passando dal procedimento formale dell'analisi a quello evocativo, allusivo della « sintesi », fino ad includere nel dipinto, bruscamente, pezzi di vero: carte, stoffe, metalli. Così violentemente riportato alla considerazione della natura (« Non c'è arte astratta. Dovete sempre cominciare con qualche cosa. Poi si può togliere qualunque traccia di realtà, ma sempre l'idea dell'oggetto vi avrà lasciato un segno indelebile »), l'artista riemergerà dalle invitanti sabbie mobili del formalismo, creerà nuovi ritmi ed equilibri, sentirà ancor più che l'arte non è com-

piacimento decorativo, ma capacità di metamorfosi, testimonianza nella fantasia.

Si chiederà, giunti a questo punto, come possa giustificarsi, in un discorso che tenta di chiarire la continuità e la logicità del percorso artistico di Picasso, l'improvvisa apparizione, verso il 1915, di opere di schietto naturalismo e di formalismo classicistico e, negli anni seguenti, la contemporanea produzione di dipinti di tale carattere insieme con quelli cubisti. Parrebbe, ancora una volta, una ironica bravata, un gesto di sfida. Ma basta vedere come, sia le nature morte e le figure cubiste, sia i solenni personaggi classici, le Maternità contemporanee, abbiano la stessa serena commozione, o lo stesso spirito di intelligente e divertita variazione su di un tema, per sentire che tutte nascono da una uguale sincera ispirazione. Anche se possiamo vedere la sostanziale profonda unità di disposizione spirituale che lega queste così differenti figurazioni, resterà però sempre da comprendere la ragione di questa pluralità di linguaggio. Dovremmo, anzi, distinguere il rapido, affettuoso naturalismo dei ritratti del figlio Paolo dalla nitida elegantissima definizione lineare dei disegni cosidetti ingresiani; la monumentale struttura tardoclassica delle figure di donna dai « divertimenti » manieristici sull'antico; e tutte queste espressioni, infine, dalle opere schiettamente cubiste. Prima di tutto una chiave ci verrà dalla personalità stessa di Picasso, instancabilmente rivolta a creare nuove immagini da ogni elemento di natura, di vita, di cultura; quindi dovremo tenere nella debita considerazione il viaggio in Italia del 1917, e aver presente che primo scopo dell'artista spagnolo è sempre quello di fornire nuove « figure » all'emozione. Ma si impongono altre considerazioni: che cioè l'esperienza cubista ha definitivamente liberato il campo da ogni presupposto di vieto naturalismo e di cieco rispetto per una esteriore coerenza formale. Ora l'artista può elaborare e trasformare l'immagine secondo la propria fantasia, purchè naturalmente la equilibri in un ritmo e sappia conservarne il potere evocativo.

Picasso sembra darci la dimostrazione per assurdo di questa cosciente libertà acquistata col cubismo: l'artista può persino restituire all'immagine la sua apparenza naturalistica; oppure può cantare la sua fiducia nella dignità umana, interpretando i temi ed i modi linguistici della classicità. Ma non sfuggirà a nessuno che tali opere naturalistiche non hanno più nulla in comune con quelle del passato, per certe soluzioni descrittive che solo dopo il cubismo possono essere comprese; e che le strutture classiche si inseriscono in uno spazio che non ha più la misura antica, ma ammette distorsioni e variazioni di forma anch'esse suggerite dal modo di vedere « cubista ».

Col procedere del tempo, il flusso delle invenzioni picassiane si fa sempre più impetuoso. E' un inesauribile sgorgare di immagini sempre nuove: « je vois pour les autres, c'est à dire pour mettre sur la toile les apparitions soudaines qui s'imposent à moi ». E quante inattese visioni del mondo ha suggerito Picasso in questi anni! Vero specchio magico, la sua tela riflette aspetti segreti dell'uomo e della natura, figurazioni fantastiche delle emozioni e delle idee. All'artista, in questo periodo, all'incirca tra il 1925 ed il 1936, i principi del « surrealismo » non offrono che una conferma a certi particolari aspetti della propria espressione: la libertà assoluta di invenzione e di linguaggio, la rispondenza, ineliminabile, tra immaginazione e segreta natura dell'uomo; la realtà simbolica, polivalente, di ogni apparenza del reale. E mai come nelle opere di questi anni si vede realizzato l'arduo equilibrio tra oggetto e forma; quando più sembrava facile cedere ad una ricchezza enorme di immaginazione oppure abbandonarsi ad una trascrizione automatica del visibile, Picasso riconduce i simboli dell'inconscio a puri valori figurativi, e l'immagine ha confermata la sua validità emotiva nella validità formale. Sono strutture che campeggiano architettonicamente nello spazio, apparizioni che sembrano frutto del caso o della follia, ma che il colore, nelle sue accensioni e nei suoi rapporti, rivela nate da una intuizione figurativa; riduzioni e deformazioni della

figura umana che la tensione dell'arabesco lineare chiude in ritmi scattanti. Se da un lato questa esplosione degli istinti, e questa ossessiva scoperta della più fonda sostanza umana, portano ad una sempre maggiore libertà e varietà di « figure », e conducono ad un espressionismo che non esita di fronte alle più audaci deformazioni, d'altra parte, quasi ad arginare questo fiotto di esaltazione fantastica e di furia sentimentale, ecco Picasso rivolgersi agli aspetti più riposati della vita, alla realtà più serena: nature morte, nudi, scene familiari, figurate in un accordo vivace, fremente, ma armonioso sin quasi alla decorazione. Ancora una volta, e non sarà l'ultima, sono i sentimenti più semplici, le sensazioni più dirette, che hanno mosso la fantasia di Picasso.

Non c'è emozione che non si configuri subito, per lui, in immagine, ma non calata e liricizzata in uno o pochi simboli, nè espressa nell'approfondimento e nelle variazioni di un solo, esclusivo, modo linguistico. Ogni moto dell'animo, ogni sensazione, devono subito liberarsi in aspetti figurativi, trovare immediatamente, direttamente, la più bruciante espressione: « Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement c'est déjà la fin ». Un'altra visione affiora, non è possibile respingerla, rinviarla. Apparentemente cambierà allora la « maniera »; ma, come passando attraverso la fantasia dell'artista ogni dato di fatto diviene espressione della propria personalità umana, così i più repentini e contrastanti scarti sono uniti da un coerente sviluppo formale. La natura di Picasso è fatta di violenza emotiva, che può essere furia o dolcezza; è fantasia vulcanica, è lucidissima coscienza e ironia. E le costanti del suo linguaggio sono, se vogliamo ancora parlare in termini di pura visibilità, lo spazio realizzato in una prospettiva temporale, creata volta a volta dall'emozione, la linea sempre tesa ad un ritmo vitale, il colore libero, allusivo.

Non insistiamo però a misurare l'opera di Picasso col metro delle nostre convenzioni critiche: sarebbe facile ormai control-

lare come in « Guernica » si fondano, legati dal ritmo ossessivo che il colore (bianco e nero) scandisce, l'impostazione cubista e l'esasperato espressionismo delle immagini. O come le nature morte ed i ritratti di questi ultimi decenni rispecchino tutte le applicazioni possibili della visione cubista e di quella espressionista; e sempre, anche nei momenti in cui la bruta efficacia dell'immagine sembra più offendere la forma, con assoluta coerenza espressiva. Nè vorremo certo rimproverare a Picasso quelli che egli chiama i suoi « errori di francese », quando sappiamo che attraverso tali indicazioni sommarie e vitali si apre ancora una finestra sul mondo, e che ne nascono nuovi suggerimenti formali.

Ma soprattutto è necessario riconoscere il carattere del realismo di Picasso, specialmente da « Guernica » in poi; cioè il valore di testimonianza e di giudizio morale che egli ha voluto dare alla sua opera, la puntualizzazione dei problemi e dei valori eterni dell'uomo in quelli attuali della sua età. E questo senza mai venir meno ai « doveri » della fantasia, senza rinunciare al suo mondo ed al suo modo di visione e di espressione. Come sempre in lui, vita e arte sono unità inscindibili; e come « vive » le immagini delle sue nature morte, dei suoi paesaggi, dei suoi ritratti, come ogni suo moto sentimentale, ogni sensazione, si esprimono, in lui, nella rappresentazione pittorica e plastica, così la sua partecipazione ai fatti della nostra civiltà diviene subito pittura e scultura. Senza intenti programmatici, ma perchè egli aderisce sinceramente alla vita della collettività. Sono nate così le « opere civili », accanto e in accordo alle altre; lo stesso affetto e la stessa furia, un uguale amore della vita e della natura ed un uguale odio per la barbara malvagità e stupidità, animano i « quadri di storia » e le scene popolari e familiari.

Ma come render conto di tutti gli aspetti dell'opera di Picasso? Come esprimere almeno una parte delle emozioni e delle riflessioni che nascono dalla contemplazione dei suoi lavori?

Forse converrebbe ancora ricorrere alla parola dei poeti, di Apollinaire, di Jacob, di Eluard, riportare la loro testimonianza, che più a fondo di qualsiasi pagina critica illumina il mondo dell'artista. Certo ci sentiamo sgomenti di fronte alle sue inesauribili doti di invenzione e di visione, al continuo rinnovarsi di temi e di sentimenti, di espressioni e di immagini. Guarda tutto e niente rifiuta, di quanto lo circonda: e tutto trasforma in un continuo divenire. Natura e cultura possono essere sempre accettate da lui come dato di partenza di un'opera; ma subito la sua fantasia ne trasforma gli elementi, portandoli a tutt'altri significati da quelli pratici o tradizionali. « Ce n'est pas d'après nature que je travaille, mais devant la nature, avec elle ». La stessa libertà, e lo stesso rispetto Picasso ha verso la cultura. Quante volte è stato accusato di abilissimo manierismo per la sua ispirazione che trova alimento anche nelle più differenti espressioni artistiche di ogni tempo, dai graffiti preistorici alle opere degli artisti suoi contemporanei. Ma come può dirsi manierismo una così chiara autonomia sentimentale e stilistica, che riduce gli elementi dell'altrui linguaggio a semplici dati, a suggerimenti formali da svolgere con senso totalmente diverso? Picasso non aderisce passivamente al mondo poetico degli altri artisti, non ne subisce l'impostazione sentimentale, ma ne impresta talora certi elementi da far rivivere nel suo personale discorso, dove acquistano nuovo valore sentimentale od almeno suggeriscono inattese trovate al suo estro.

L'estro di Picasso: ecco un altro degli aspetti fondamentali della sua personalità. È la sua continua freschezza di immaginazione, il suo mai affaticato potere di reagire ad ogni impressione, ad ogni idea o sentimento, con la pronta risposta di una immagine strana e sorprendente. Ed occorre anche dire come talvolta questo estro sostituisca una più profonda intuizione, ci dia la « trovata », anzichè la visione: nelle due direzioni, della presentazione immediata di immagini cariche di emozione (come certe figure di donna), e del « divertimento » formale (come si nota

specie in alcune composizioni più vicine all'astratto). Ma sono, si direbbe, i punti estremi cui non può a meno di arrivare la sua ricchezza inventiva. Tra questi due poli, della raffigurazione che impone la propria violenza sentimentale a scapito della elaborazione lirica, e della lucida e spesso ironica composizione di forme pure del linguaggio figurativo, si estende tuttavia il vastissimo mondo della poesia di Picasso. E questa Mostra, come ora diremo, ne dà una testimonianza ampia, riunendo capolavori di ogni periodo e di ogni « maniera ».

L'abbandono dolente, la tristezza fondà, ma venata di squisiti compiacimenti, dei quadri « bleu »: personaggi della miseria e del dolore si accompagnano ai malinconici eroi di una sensibilità torbida e malaticcia. Poi sono gli esili acrobati a fornire il simbolo di un amore accorato per l'uomo. Il passàggio da questa disposizione lirica per la bellezza decadente alla scoperta della dignità solenne della figura umana, ed insieme l'apparizione esasperata dell'immagine più scoperta degli eterni istinti dell'uomo, sono espressi da opere come le monumentali « Due donne » del 1906, dagli studi per « Les Demoiselles d'Avignon », da « La grande donna nuda col braccio alzato ». Procede poi il cammino di Picasso nella ricca serie delle opere cubiste. Dalle prime, in cui l'oggetto ed il dato naturale sono bloccati nella loro forma pura ed incantata, come il « Paesaggio » e la « Natura morta » del Museo di Basilea, si passa a quelle che ci danno una più serrata analisi della struttura del vero, in accordi severi di forme e di toni, sin quasi ad astratte armonie (« Natura morta con i pani », « Donna seduta », « Il suonatore di mandolino »). Ecco in seguito riaffiorare l'immagine in dati evocativi, in brani, in ricordi di forme e di colori, attraverso l'inserzione di elementi reali, concreti: e nascono allora « Ma Jolie », « Il giocatore di carte », « La donna seduta in poltrona », « Il ricordo di Le Havre », e le molte altre pitture di questo periodo, sino al canto cromatico della « Natura morta verde ». Ma non è possibile con-

tinuare l'indicazione delle opere, pur richiamandoci alle più importanti, che si ridurrebbe ad un elenco. Merita tuttavia di accennare ad alcuni momenti di più alto lirismo: al « Ritratto » del 1917, chiuso nel ritmo vibrante della semplificazione lineare, alle « Maternità », alle assorte, silenti figure « classiche », lente nello stupito svegliarsi alla vita. Ci commuove la serena, squisita dolcezza dei ritratti dei figli; da quelli di Paolo, retti sul soffio lieve di una amorosa descrizione, a quelli di Maria, vivissimi nella bloccata intensità psicologica, quasi immagini di Rousseau sconvolte dall'emozione; sino ai ritratti di Claudio e di Paloma, seguiti si direbbe giorno per giorno nella loro vita, in una serie di immagini che, avendo a fondo comune la forza e la gioia dell'amore, cambiano modo espressivo secondo il continuo rinnovarsi della fantasia: da una lussureggiante, « orientale », accumulazione di colori e di arabeschi, ad una semplificata struttura di forme e di linee. Colpisce la furia di invenzione e di colore del dipinto « Sulla spiaggia », che rompe ogni argine formale della tradizione; « La poltrona rossa » invece riconduce tale libertà di cromatismo e di deformazione ad un ritmo armonioso. Se vogliamo poi vedere con quale inesauribile inventiva Picasso testimonia, impietoso, certi aspetti del grottesco contemporaneo ecco la « Bagnante che gioca al pallone », oppure la « Donna seduta con cappello a pesce ». E' quasi inutile aggiungere che serietà morale e fantasia formale portano tali documenti di costume a validità poetica. Ed i « mostri »: si sa come la natura mediterranea, emotiva, di Picasso, e la sua inesauribile risorsa di visioni, ne abbiano fatto un autentico successore degli artisti medioevali, e, per altro verso, di Goya. La sua carica passionale si esprime per simboli mostruosi: sono immagini degli eterni istinti dell'uomo, come la « Donna nuda distesa » del 1936, oppure di una sua condizione di passiva animalità, come il « Nudo seduto » del 1940; sono figure della imperdonabile miseria spirituale (le « donne in nero »), o della barbara ferocia, come la serie di incisioni dedicate alla guerra

civile spagnola, come il gruppo dei « robot » fucilatori nel « Massacro in Corea ».

Altre volte invece la forzatura deformatrice portata sull'immagine naturale ha ben diverso significato: ne ricerca affettuosamente il valore sentimentale, come abbiamo visto nei ritratti della moglie e dei figli, oppure ne rende la serena struttura (si veda la aurorale « Donna seduta con un libro » del 1937) o ne canta in liberi ritmi la più segreta bellezza, ed ecco la « Ragazza seduta » del 1946. Picasso capta i motivi essenziali delle immagini, di queste esalta alcuni aspetti, eliminandone altri, ed in una sintesi ne restituisce i valori segreti, che la sua fantasia ha scoperto. Così dipinge e scòlpisce le figure e gli animali, così « crea » i suoi paesaggi e le sue nature morte. Di queste, nella bellissima serie esposta alla Mostra, ricordiamo la magica apparizione, nello spazio cristallino scandito in zone di colore iridato, degli oggetti emblematici, « Testa di toro nera, libro, tavolozza e candeliere ». Oppure le molte variazioni che Picasso sa darci di un tema, diversamente esprimendo le evocazioni poetiche ed i suggerimenti formali che possono nascere dall'accostamento di un « cranio di capra ad una bottiglia con candela accesa ». Gli oggetti più umili possono acquistare una risonanza epica, nell'assoluta schiettezza della loro presentazione, nel timbro acceso del colore, come attesta « La casseruola smaltata ». Che poi questa tensione umana, questa esigenza di emozione e di giudizio, trovino solenne espressione nelle « opere civili », è cosa naturale. Manca « Guernica », alla Mostra, ed è assenza che non si può colmare. Ma anche i grandi pannelli della « Pace » e della « Guerra » possono testimoniare come Picasso sia oggi l'unico vero « pittore di storia », quello che sa portare l'emozione lirica, individuale, a misura corale. Anche qui egli dà l'essenziale dell'immagine, con una forza sintetica ed una libertà fantastica che sono insieme popolaresche e coltissime. Per narrare la realtà e la speranza dell'uomo, è ricorso a semplici miti eterni, ed alle figure della più comune simbologia. Anche il lin-

guaggio si è fatto scarno, diretto, quasi in un ritorno alle origini della figurazione, ritrovando il moto della vita nella fremente monumentalità della figura (lo stesso avviene nella scultura dell'« Uomo con l'agnello ») e nel ritmo secco, imprevedibile, della composizione.

Con queste grandi opere, che nella reinvenzione di un linguaggio primordiale confermano ancora l'esigenza della fantasia in un profondo, vero realismo, Picasso ha dato la più recente espressione del suo genio artistico e della sua grandezza umana.

Da questi dipinti, come dalle ceramiche, che sono altra prova della sua capacità di portare ogni « genere » figurativo, anche il più artigianesco, a dignità d'arte; dalle sculture, che alle sue visioni ed ai suoi rapporti con la natura hanno dato sempre più libera ed imprevedibile struttura plastica, come dalle incisioni, che sembrano aver rinnovato il miracolo del genio goyesco; da tutta l'opera di Picasso, viene agli artisti una lezione di libertà creativa ed insieme di amore al vero, che non può essere ignorata. E gli uomini vi riconosceranno un documento poetico del nostro tempo, che alle inquietudini, alle speranze, al dolore ed alla fiducia di tutti, ha dato incomparabile immagine.

FRANCO RUSSOLI

1896 - 1906

Al ritorno a Barcellona da Madrid, dove ha frequentato i corsi dell'Accademia di Belle Arti, nel 1896, Picasso entra in contatto con l'ambiente culturale « modernista » che si riunisce al cabaret « Els quatre gats ». Se le opere precedenti erano testimonianze di un « enfant prodige » che vinceva gli schemi accademici in una profonda interpretazione della realtà, dal 1896 in poi è leggibile, nelle pitture di Picasso, l'apporto della più varia e ricca cultura. Come sarà sempre in seguito, egli attinge ai capolavori dell'antichità ed ai movimenti contemporanei quello che serve alla sua prepotente personalità. Le sculture gotiche ed il Greco, la pittura francese dell'800, da Daumier agli impressionisti, i preraffaelliti inglesi ed i simbolisti nordici, le stampe giapponesi e il « neo-gotico », tutti i temi figurativi insomma messi in onore dai più intelligenti artisti catalani, si riflettono nei disegni e nei dipinti del giovanissimo artista. Sono ritratti pungenti di amici, illustrazioni di poesie simboliste o nietzsciane, scene di vita di bohème.

Il primo breve soggiorno a Parigi, nel 1900, farà conoscere direttamente a Picasso, oltre agli impressionisti, ai divisionisti, a Van Gogh, Gauguin, Tolouse-Lautrec, Forain, Steinlein, Carriére, il gruppo di Le Barc de Bouteville, guidato da Maurice Denis. Quando, tornato a Madrid, Picasso dirige la rivista « Arte Joven », resta fedele ai principii del « modernismo catalano », ed i suoi disegni testimoniano sia l'influsso di Toulouse-Lautrec e di Forain, sia una ricerca decorativo-simbolista di tipo preraffaellita.

Il secondo viaggio a Parigi, nel 1901, fu determinante per l'affermarsi della personalità dell'artista. Infatti, accanto ad opere di una caratterizzazione crudele e di una accesa ed acida gamma cromatica, personale interpretazione di Toulouse-Lautrec, dipinge i primi clowns ed Arlecchini, le cortigiane ed i bevitori, figurati in densi blocchi di basso colore, chiusi in ritmi ampli e musicali: comincia il « periodo bleu ».

Molti sono, all'esposizione di Picasso alla Galleria di Berthe Weill nel 1902, i dipinti di questa maniera, che hanno per protagonisti i diseredati, gli infelici, i fanciulli malati, le madri sofferenti, vittime tutte di un patetico destino.

E' il messaggio di dolore di Van Gogh, ripreso con nuovissima espressione figurativa. E parallelamente Picasso abbandona il suo acido post-impressionismo per un linguaggio scarno, severo, depurato: un solo tono, il bleu, basta a modellare queste figure emblematiche della

miseria e della sofferenza. I richiami stilistici, gli influssi dichiarati dalle opere sono molteplici, ma assunti a nuovi significati.

Alla fine del 1904 ha inizio il periodo dei Saltimbanchi. Nei racconti della vita del Circo, l'acerba tristezza si scioglie in tenera melanconia e la notturna densità del bleu svapora in sottili fluorescenze di colori.

Poi, nel 1905, il viaggio in Olanda e il cosidetto « periodo rosa ». Fanciulle con fiori, con specchi, con ventagli, adolescenti che conducono cavalli, che giocano, dànno pretesto a ritmi di classico equilibrio, a sinfonie di un rosa che evoca l'incanto dell'aurora.

Mentre i Fauves reagivano alla « luce naturale » dell'impressionismo con le dissonanze e il clangore della loro cromia, Picasso con una pittura « d'invenzione », e con questi colori-base quasi simbolici, dava una risposta geniale alla ricerca di « far classico » di Cézanne aprendo nuove vie all'arte.

Ma per non cedere alla facile seduzione del classicismo o del simbolismo, egli ricorre di colpo alla lezione del Medioevo e delle civiltà arcaiche di cui studia intensamente la plastica. Può quindi affermare, nel 1906, un ritmo ed una bellezza anticlassici, in opere quali il « Ritratto di Gertrude Stein » o i monumentali « Due nudi » qui esposti.

1. **BIBI LA PURÉE**
   Anno 1901 / Olio su tavola, cm. 49 × 39
   Collezione privata, Parigi

2. **LA BEVITRICE**
   Anno 1902 / Olio su tela, cm. 80 × 60
   Collezione Othmar Huber, Glarus

3. **LA DONNA CON LA CORNACCHIA**
   Anno 1904 / Guazzo su cartone, cm. 75 × 48
   Museum of Art, Toledo - Ohio, U.S.A.

4. **LA COPPIA (I MISERABILI)**
Anno 1904 / Olio su tela, cm. 100 × 81
Collezione B. Mayer, Ascona

5. **SALTIMBANCO SEDUTO CON RAGAZZO**
Anno 1906 / Tempera su cartone, cm. 100 × 70
Kunsthaus, Zurigo

6. **DUE DONNE NUDE**
Anno 1906 / Olio su tela, cm. 151 × 93
Collezione Silberman, New York

1907 - 1909

Nell'inverno 1906-1907 Picasso dipinge «Les Demoiselles d'Avignon», opera basilare nella storia della pittura del nostro tempo. (Non potendo averè il quadro, di proprietà del Museum of Modern Art di New York, sono stati qui esposti vari studi preparatori che ne illustrano le caratteristiche). In questo dipinto ogni concezione tradizionale di composizione, di ritmo, di spazio, di forma, bellezza, colore, è rivoluzionata. L'esotismo ed i richiami culturali perdono ogni aspetto letterario per acquistare invece il valore di strumenti necessari ad instaurare, per così dire aggressivamente, la divina autonomia dell'opera d'arte. La scultura iberica (i blocchi squadrati dei corpi), Cézanne (il colore sottratto alle vibrazioni dell'ambiente, fatto sostanza), l'arte negra e polinesiana (la terribile finità delle maschere da feticcio), sono per Picasso i «nuovi classici».

Per questi accenni di una nuova spazialità, sottratta alle leggi della prospettiva tradizionale, per la struttura ricreata nei suoi elementi essenziali, nell'incidenza di forme ridotte a solidi geometrici, si deve considerare «Les Demoiselles d'Avignon» quale incunabulo del Cubismo.

Per due anni l'influenza dell'arte negra e di Cézanne si alternano e si sovrappongono nelle opere di Picasso, intorno al quale si sono riuniti letterati come Jacob, Apollinaire, Salmon, Raynal, Reverdy, la Stein, ed artisti come Braque, Derain, Rousseau, Laurencin, ecc. A figure e nature morte che impongono, con le deformazioni e le acerbità cromatiche, una allucinante bellezza del grottesco selvaggio, si alternano, e si sostituiscono, meditazioni sempre più severe sulla struttura interna del vero: personaggi nudamente squadrati, monumentali; paesaggi che riprendono la solidità cézanniana eliminandone anche il luminoso colore; oggetti sezionati in tutte le loro dimensioni, oppure riportati ad una costruttività strutturale, severa e parissima.

Con queste opere, e con quelle contemporanee di Braque, è nata la pittura «des cubes», come la definì per scherno Vauxcelles, riprendendo una boutade di Matisse, a proposito dell'esposizione Braque del novembre 1908.

7. **STUDIO PER « LES DEMOISELLES D'AVIGNON »**
Anno 1907 / Olio su tela, cm. 75,5 × 33,5
Collezione privata

8. **STUDIO PER « LES DEMOISELLES D'AVIGNON »**
Anno 1907 / Olio su tela, cm. 119 × 93
Collezione privata

9. **STUDIO PER « LES DEMOISELLES D'AVIGNON »**
Anno 1907 / Olio su carta, cm. 62 × 48
Collezione F. Graindorge, Liegi

10. **STUDIO PER « LES DEMOISELLES D'AVIGNON »**
Anno 1907 / Olio su tela, cm. 30 × 21
Collezione J. A., Parigi

11. **TESTA**
Anno 1907 / Pastello su carta, cm. 72 × 54
Collezione G. Salles, Parigi

12. **PAESAGGIO**
Anno 1908 / Olio su tavola, cm. 67 × 30
Collezione J. Eichmann, Zurigo

13. **LA BAGNANTE**
Anno 1908 / Olio su tela
Collezione privata, Svizzera

14. GRANDE DONNA NUDA CON IL BRACCIO ALZATO
Anno 1908 / Guazzo, cm. 62 × 48
Collezione A. R., Parigi

15. NATURA MORTA
Anno 1908 / Olio su tela, cm. 162 × 130
Kunstmuseum, Basilea

16. LA CIOCCOLATIERA
Anno 1909 / Acquarello, cm. 63 × 47
Collezione privata

1909 - 1914

Sono questi gli anni eroici della prima epoca del Cubismo, quando tutto un gruppo di artisti elabora in varie maniere personali i dati della nuova ricerca pittorica che pare essere annunziata da Cézanne nella famosa lettera a Bernard, del 1904: « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective.... la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface... ». L'opera di Picasso ha dato l'avvio ad una rivoluzione generale nel mondo dell'arte: a fianco del Cubismo si svolgono i movimenti del Futurismo, Orfismo, Suprematismo, Vorticismo, e del « Cavaliere Azzurro ». Non solo le arti figurative, ma la grafica, la moda, la pubblicità, le applicazioni sociali dell'arte sono rinnovate dalla nuova visione estetica.

Nel 1909, in autunno, Picasso espone da Vollard un gruppo di opere dipinte a Horta de Ebro, nelle quali la riduzione degli elementi a strutture geometriche e l'osservanza dei precetti cézanniani, son quasi programmatiche. In seguito, il frazionamento della forma e le sfaccettature dei piani si fanno più insistenti e minute, sino a lasciare soltanto accenni sparsi dell'immagine reale, che è stata tutta « analizzata » nella sua struttura. E' il cosidetto periodo del « cubismo analitico » (1910-1912). Il colore, in questa ricerca di forme, è naturalmente ridotto ad una monocromia bassa, sui bruni, sottilissima. E questa disgregazione dell'oggetto porta ad armonie nuovissime di forme e di toni, legate al reale però dalla struttura dell'oggetto che le ha suggerite. Da un lato il desiderio di creare rapporti cromatici, senza ricorrere al pittoricismo tradizionale, dall'altro, l'esigenza di dare valore poetico agli elementi più « veri » e comuni della natura, suggeriscono a Picasso ed a Braque il « trompe l'oeil » ed il « papier collé » (1912).

Così da un momento di raffinatezza formale quasi astratta, Picasso giunge a quadri che tornano a proporre l'immagine reale, non più analizzata nella sua struttura, ma riassunta in elementi che suggeriscono la sua realtà e l'emozione poetica che essa ha suscitato. Riappare il colore ed il modellato, ma non in funzione mimetica, bensì allusiva. E' il cosidetto « cubismo sintetico » (1912), le cui possibilità formali, infinite, Picasso svolgerà con vena mai esausta lungo tutta la sua attività.

17. **NATURA MORTA CON I PANI**
Anno 1909 / Olio su tela, cm. 65 × 81
Collezione privata, Parigi

18. **DONNA IN VERDE**
Anno 1909 / Olio su tela, cm. 99 × 80
Collezione R. Penrose, Londra

19. **DONNA SEDUTA**
Anno 1909 / Olio su tela, cm. 100 × 72
Collezione G. Salles, Parigi

20. **RAGAZZA CON IL MANDOLINO**
Anno 1910 / Olio su tela, cm. 100 × 72
Collezione R. Penrose, Londra

21. **UOMO CON PIPA**
Anno 1911 / Olio su tela, cm. 91 × 72
Collezione privata

22. **L'UOMO DAL MANDOLINO**
Anni 1911-1912 / Olio su tela, cm. 61 × 37
Collezione privata

23. **IL SUONATORE DI MANDOLINO**
Anno 1912 / Olio su tela, cm. 80 × 100
Collezione F. Graindorge, Liegi

24. **RICORDO DI LE HÂVRE**
Anno 1912 / Olio su tela, cm. 81 × 54
Collezione P. La Roche, Parigi

25. **COMPOSIZIONE**
Olio su tela, cm. 27 × 22
Collezione Othmar Huber, Glarus

26. **« MA JOLIE »**
Anni 1912-1914 / Olio su tela, cm. 81 × 65
Collezione J. Dalsace, Parigi

27. **DONNA IN CAMICIA SEDUTA IN POLTRONA**
Anno 1913 / Olio su tela, cm. 146 × 97
Collezione J. Eichmann, Zurigo

28. **BOTTIGLIA, BICCHIERE E PIPA**
Anno 1913 / Tempera, cm. 49 × 31
Collezione privata

29. **CARTA DA GIOCO E FRUTTIERA**
Anno 1914 / Papier collé, cm. 61 × 47,5
Collezione privata

30. **NATURA MORTA VERDE**
Anno 1914 / Olio su tela, cm. 59 × 78
Museum of Modern Art, New York

31. **IL GIOCATORE DI CARTE**
Anno 1914 / Olio su tela, cm. 108 × 89
Museum of Modern Art, New York

32. **IL GIORNALE**
Anno 1914 / Papier collé su carta, cm. 49 × 64
Collezione J. Dalsace, Parigi

33. **IL FUMATORE**
Anno 1914 / Olio su tela, cm. 138 × 66

34. **LO STUDENTE**
Anno 1914 / Olio su tela, cm. 72 × 60
Collezione P. La Roche, Parigi

1915 - 1925

« Si j'ai quelque chose à dire, je le dis de la manière qui me paràit la plus naturelle ». Questa dichiarazione, che è stata attribuita a Picasso, potrebbe anche essere una delle chiavi per comprendere i suoi apparentemente bruschi e stupefacenti cambiamenti di linguaggio. Esempio tipico l'apparire di disegni accuratamente realistici o neoclassici accanto alle opere cubiste del 1915.

Ma non è soltanto la straordinaria « disponibilità formale », l'insofferenza del già sperimentato, o la continua ricchezza inventiva che spiegano i successivi ed imprevedibili mutamenti di Picasso. La fedeltà all'oggetto ed al dato storico attuale, e lo svolgimento geniale di problemi formali, legano coerentemente tutte le diverse espressioni picassiane. Nel 1915, appunto, quei disegni segnano non un rifiuto od un ritorno, ma la dimostrazione che l'artista può dare l'apparenza fenomenica dell'immagine senza cadere nel mimetismo abile e passivo, inserendola perfettamente, per il rigore stilistico della linea, in uno spazio tutto « controllato », come nelle opere cubiste.

Poi, nel 1917, l'incontro con l'Italia, quando Picasso va a Roma per curare la scenografia ed i costumi di « Parade », balletto di Cocteau e di Satie, eseguito dai Balletti Russi di Diaghilev; ed il viaggio a Napoli e Pompei, con la scoperta della pittura pompeiana, della scultura tardo-romana, delle opere del manierismo raffaellesco e michelangiolesco. Al lucidissimo linearismo che dobbiamo definire « ingresiano », si accompagna allora una monumentale struttura tardo-classica, rivivono miti antichissimi, e simboli eterni della vita, come la Maternità. Ma queste immagini classiche si muovono nello spazio secondo disarticolazioni e deformazioni che talvolta sono superiore ironia, ma più spesso chiari accenni alla visione cubista. Infatti contemporaneamente Picasso dipinge quadri cubisti tra i più belli della sua attività, come « Le tre maschere musicanti » del 1921. E gli oggetti che in certe nature morte vediamo farsi enormi, lenti, monumentali come le figure classiche, li ritroviamo poi in altri dipinti ridotti a superfici di colore intersecate, ad elementi allusivi (si vedano, qui esposti, « Il cassettone » ed « Il tavolino » del 1919, e « Fruttiera e chitarra » del 1924).

Sempre di questo periodo, eccezionalmente fecondo e vario, sono alcune nature morte nelle quali sembrano fondersi, in un'armonia stupenda, i calmi ritmi e le squisitezze lineari dell'ispirazione classica, con le indagini spaziali cubiste. E ritratti dolci e finissimi di Arlecchini, di danzatori, di giovani donne, e la serie dei ritratti del figlio

Paolo, tutte opere in cui sembrano ripresi i teneri accordi cromatici dell'epoca dei Saltimbanchi, ma con una struttura più salda, ed una definizione lineare più nervosa e rapida.

35. **RITRATTO**
Anno 1917 / Olio su tela, cm. 100 × 81

36. **RITRATTO**
Anno 1917 / Olio su tela, cm. 120 × 75

37. **IL TAVOLINO**
Anno 1919 / Olio su tela, cm. 116 × 73

38. **IL CASSETTONE**
Anno 1919 / Olio su tela, cm. 81 × 100

39. **TESTA DI DONNA**
Anno 1920 circa / Olio su tela, cm. 65 × 54,5
Musée National d'Art Moderne, Parigi

40. **CHITARRA, BOTTIGLIA E FRUTTIERA**
Anno 1921 / Olio su tela, cm. 100 × 90

41. **MATERNITÀ**
Anno 1921 / Olio su tela, cm. 162 × 97

42. **MATERNITÀ**
Anno 1921 / Olio su tela, cm. 154 × 104

43. **DONNA IN CAMICIA**
Anno 1921 / Olio su tela, cm. 116 × 73
Collezione J. Eichmann, Zurigo

44. LA MADRE DELL'ARTISTA
Anno 1923 / Olio su tela, cm. 73 × 60

45. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A DUE ANNI SU UN ASINO
Anno 1923 / Olio su tela, cm. 100 × 81

46. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A DUE ANNI CON AGNELLINO
Anno 1923 / Olio su tela, cm. 130 × 97

47. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A DUE ANNI
Anno 1923 / Smalto su tela, cm. 130 × 97

48. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A TRE ANNI, VESTITO DA ARLECCHINO
Anno 1924 / Olio su tela, cm. 130 × 97

49. FRUTTIERA E CHITARRA
Anno 1924 / Olio su tela, cm. 97 × 130
Kunsthaus, Zurigo

50. UOMO CON LA CHITARRA
Anno 1924 / Olio su tela, cm. 130 × 97
Collezione G. F. Reber, Losanna

51. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A QUATTRO ANNI, VESTITO DA PIERROT
Anno 1925 / Olio su tela, cm. 130 × 97

52. PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A QUATTRO ANNI, VESTITO DA TORERO
Anno 1925 / Olio su tela, cm. 162 × 97

1926-1932

Se nel periodo precedente, tutte le diverse espressioni di Picasso nascevano sotto il segno di una serena armonia, in questi anni un acceso e inquietante impulso sentimentale sembra essere alla base delle varie invenzioni pittoriche dell'artista. Pur non essendosi mai dichiarato surrealista (André Breton aveva pubblicato il « Primo manifesto del surrealismo » nel 1924), Picasso è l'unico pittore che abbia dato forma artistica espressiva a questo movimento culturale che suggerì tante cerebrali « illustrazioni ». La voce dell'inconscio, i simboli sessuali e di morte, le allusioni oniriche ad una realtà più « fonda » al di là delle apparenze visibili, trovano nella sua opera un'espressione risolta compiutamente in valori plastici, cioè in immagini che appaiono quasi feticci della nuova inquietudine spirituale.

Alla visione cubista e alla visione classica si sovrappongono dati espressionistici: gli elementi reali si accavallano deformati, lo spazio è ridotto a superficie, i colori si esaltano violenti e contrastanti. Oppure le monumentali classiche figure si trasformano in enormi grottesche immagini (si veda la « Bagnante con la palla ») ed in strutture ossee gigantesche, relitti di una umanità mostruosa.

Ma anche in questi anni (che sono quelli delle incisioni per il libro di Balzac « Le chef d'oeuvre inconnu » e per le Metamorfosi di Ovidio) appaiono opere in cui è dominante una serena contemplazione del vero. Sono nature morte, nudi, ritratti contrassegnati da una nuova applicazione del cubismo. Lo spazio e la forma sono poeticamente esaltati per mezzo di una definizione lineare ritmica, che fa vibrare armonicamente zone curvilinee di colore intenso, come in una vetrata. Lo scorcio rapido e acutissimo del « Riposo » del 1932, è un esempio tipico di immagine violentemente contenutistica risolta in termini pittorici, mentre il « Nudo sdraiato » dello stesso anno è una delle più riuscite opere in cui, nell'onda calma e vibrante della linea decorativa, una accesa sensualità si esprime in puri ritmi formali.

53. **SULLA SPIAGGIA**
Anno 1926 / Olio e smalto, cm. 97 × 130

54. **IL PITTORE E IL SUO MODELLO**
Anno 1926 / Olio su tela, cm. 173 × 255

55. **STRUMENTI DI MUSICA**
Anno 1927 / Olio e carboncino su tela, cm. 73 × 92

56. **NUDO IN PIEDI**
Anno 1928 / Olio su tela, cm. 162 × 130

57. **PAOLO, FIGLIO DELL'ARTISTA, A QUATTRO ANNI, VESTITO DA PIERROT CON UN MAZZO DI FIORI**
Anno 1929 / Olio su tela, cm. 130 × 97

58. **LA LAMPADA**
Anno 1931 / Olio su tela, cm. 162 × 130

59. **LA POLTRONA ROSSA**
Anno 1931 / Olio e smalto su compensato, cm. 130 × 97

60. **FRUTTIERA E CHITARRA SU FONDO GRIGIO**
Anno 1932 / Olio su tela, cm. 97 × 130
Collezione privata, Parigi

61. **DONNA CON FIORE**
Anno 1932 / Olio su tela, cm. 162 × 130

62. **IL RIPOSO**
Anno 1932 / Olio su tela, cm. 162 × 130

63. **BAGNANTE CHE GIOCA AL PALLONE**
Anno 1932 / Olio su tela, cm. 146 × 114

64. **DONNA SDRAIATA**
Anno 1932 / Olio e smalto su tela, cm. 130 × 161

65. **NUDO SDRAIATO**
Anno 1932 / Smalto su tela, cm. 100 × 93

66. **DONNA NELLA POLTRONA GIALLA**
Anno 1932 / Smalto su tela, cm. 130 × 97

1933 - 1936

Picasso, in questi anni, oltre a dipingere scene di interni domestici (donne che leggono, che dormono, che disegnano), nelle quali l'ambiente e le figure vivono di affettuoso sentimento, e i colori luminosi e le linee ritmicamente plastiche scandiscono lo spazio « cubista », si dedica alla scultura ed all'incisione. Sono di questo periodo le vibranti e finissime illustrazione alla « Lisistrata » di Aristofane, quelle per « La barre d'appui » di Paul Eluard, e la grande stampa della « Minotauromachia » (1935).

E corride, e tori abbattuti sono ancora i temi di pitture di questo periodo, in cui Picasso fece un lungo soggiorno in Spagna. Allo scoppio della guerra civile nella sua Patria, l'artista si schierò subito con i Repubblicani.

67. **LA FAMIGLIA**
Anno 1934 / Olio e smalto su tela, 130 × 162

68. **DONNA SEDUTA CHE LEGGE**
Anno 1935 / Olio e smalto su tela, 162 × 130

69. **DONNA NUDA DISTESA**
Anno 1936 / Olio su tela, 130 × 162

1937 - 1944

Il 1937 è l'anno di « Guernica », il grande quadro che canta il sacrificio della piccola città, distrutta dal bombardamento aereo, e ne fa il simbolo del dolore dell'umanità e della protesta del mondo libero e civile. Contemporaneamente, nella serie di incisioni « Sueño y mentira de Franco », Picasso raggiunge la forza poetica di Goya nel figurare i nuovi dolori della Spagna, creando con inaudita violenza inventiva, immagini di mostri, scene di orrore e di accorata commozione.

In queste opere ed in altre simili, la deformazione e l'invenzione fantastica assumono un nuovo significato umano. Se, ancora immediatamente prima di « Guernica » erano apparse fantasie dell'orrido come la « Donna nuda distesa » (1936) o figurazioni di una enorme umanità primigenia come la « Donna seduta sulla spiaggia » e la « Donna seduta con un libro », quali riflesso del subcosciente, d'ora in poi l'attenzione che il pittore porta alle figure, agli animali, agli oggetti è volta a dar loro la funzione di simboli di una ben attuale condizione umana.

Stilisticamente, i procedimenti cubisti, il realismo espressionista, gli schemi simbolici del surrealismo si fondono in queste opere in una sempre nuova unità formale che trova la sua giustificazione nell'esigenza perentoria dell'ispirazione tragica. Tutte le « scoperte » figurative di Picasso concorrono infatti a formare una terribile testimonianza del secolo che in più guerre ha assistito al crescendo spasmodico della negazione dei valori umani.

Così la figura, specialmente quella femminile, può essere oggetto di commossa attenzione in ritratti psicologicamente acutissimi proprio in virtù della deformazione (come quelli di Dora Maar o della figlia Maria) oppure di spietata condanna (ne è esempio la serie delle donne in nero). Il « Nudo seduto » del 1940, ci dice che il mostro non vive più nel mito o nel subcosciente, ma nella realtà più attuale.

Nelle nature morte, le teste di toro, le candele, i crani sono ancora simboli, ma li compone in contemplata visione la sensibilità più liberamente pittorica del Maestro. La polemica è superata poi nella grande composizione dipinta ad Antibes nel 1939 e che si intitola appunto la « Pesca d'Antibes ».

Scoppiata la guerra, Picasso torna a Parigi e vi resta durante tutta l'occupazione tedesca. Alla liberazione, nel Salon d'Automne del 1944 una solenne mostra è organizzata quasi a celebrazione della sua figura di grande « resistente » della libertà. A quella Mostra è esposto, incompiuto, il « Carnaio » altra solenne condanna degli orrori della guerra.

70. **FIGURA**
Guazzo, cm. 46 × 38
Collezione Othmar Huber, Glarus

71. **DONNA SEDUTA**
Guazzo, cm. 41 × 30
Collezione Othmar Huber, Glarus

72. **DONNA SEDUTA SULLA SPIAGGIA**
Anno 1937 / Olio e carboncino su tela, cm. 130 × 162

73. **DONNA SEDUTA CON LIBRO**
Anno 1937 / Olio e matita conté su tela, cm. 130 × 97

74. **DONNA SEDUTA**
Anno 1937 / Olio su tela, cm. 100 × 81

75. **ARLESIANA**
Anno 1937 / Olio su tela
Collezione privata, Basilea

76. **DONNA SEDUTA**
Anni 1937-1938 / Olio su tela, cm. 100 × 81

77. **DONNA SEDUTA**
Anno 1938 / Olio su tela, cm. 162 × 130

78. NATURA MORTA CON TESTA DI TORO NERA, LIBRO, TAVOLOZZA E CANDELIERE
Anno 1938 / Olio su tela, cm. 97 × 130

79. NATURA MORTA CON TESTA DI TORO ROSSA, TAVOLOZZA E CANDELIERE
Anno 1938 / Smalto su tela, cm. 97 × 130

80. MARIA, FIGLIA DELL'ARTISTA, A DUE ANNI E MEZZO CON UNA BAMBOLA VESTITA DA MARINAIO
Anno 1938 / Olio e smalto su tela, cm. 73 × 60

81. MARIA, FIGLIA DELL'ARTISTA, A DUE ANNI E MEZZO CON UNA BARCHETTA
Anno 1938 / Olio e smalto su tela, cm. 73 × 54

82. GATTO E UCCELLO
Anno 1939 / Olio su tela, cm. 81 × 100

83. DONNA CORICATA CON UN LIBRO
Anno 1939 / Olio su tela, cm. 97 × 130

84. DONNA SEDUTA
Olio su tela, cm. 130 × 81

85. NUDO SEDUTO
Anno 1940 / Olio e smalto su tela, cm. 130 × 97

86. CAFFÈ A ROYAN
Anno 1940 / Olio e smalto su tela, cm. 97 × 130

87. DONNA SEDUTA
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 100 × 81

88. RITRATTO DELLA SIGNORA PAUL ELUARD
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 72 × 60
Musée National d'Art Moderne, Parigi

89. DONNA SEDUTA
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 92 × 73

90. DONNA SEDUTA CON IL CAPPELLO A PIUME
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 100 × 81

91. DONNA SEDUTA CON L'ABBECEDARIO
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 100 × 81

92. DONNA SEDUTA
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 100 × 81

93. DONNA SEDUTA
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 130 × 97

94. IL RAGAZZO CON L'ARAGOSTA
Anno 1941 / Olio su tela, cm. 130 × 97

95. DONNA SEDUTA CON CAPPELLO A PESCE
Anno 1942 / Olio su tela, cm. 100 × 81

96. DONNA CON CARCIOFO
Anno 1942 / Olio su tela, cm. 195 × 130

97. TESTA DI TORO DAVANTI ALLA FINESTRA
Anno 1942 / Olio su tela, cm. 116 × 89

98. NUDO DISTESO
Anno 1942 / Olio su tela, cm. 130 × 195

99. NATURA MORTA CON CESTINO DI FRUTTA
Anno 1942 / Olio, cm. 73 × 92
Collezione privata

100. BAMBINO CON PICCIONE
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 162 × 130

101. IL BUFFET DEL CATALAN
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 81 × 100

102. DONNA SEDUTA
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 100 × 81

103. BUSTO DI DONNA
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 100 × 81

104. BUSTO DI DONNA
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 116 × 89

105. DONNA SEDUTA
Olio su tela, cm. 146 × 89

106. DONNA SEDUTA
Anno 1943 / Olio su tela, cm. 130 × 97

107. BUSTO DI DONNA CON CAPPELLO BLEU
Anno 1944 / Olio su tela, cm. 92 × 60

108. PIANTA DI POMODORI
Anno 1944 / Olio su tela, cm. 73 × 92

109. NUDO DISTESO E DONNA CHE SI LAVA I PIEDI
Anno 1944 / Olio su tela, cm. 97 × 130

1945 - 1953

In questi ultimi anni l'attività di Picasso si è fatta — se è possibile dirlo di un'opera sempre prodigiosamente ricca — ancora più intensa ed aperta ad interessi ed esperienze artistiche le più varie. Dalla pittura di cavalletto alla grande pittura parietale, dalla ceramica alla scultura e all'incisione, Picasso ha dato capolavori in ogni genere d'arte figurativa. Con straordinaria fecondità d'invenzioni formali, con una profondità di sentimento umano che ha ormai un timbro di cosciente serenità, Picasso ha cantato in questi anni un poema alla vita, ha dato le immagini di un vero antichissimo ed attuale, quelle che l'uomo « trova » in sè contemplando il meraviglioso « farsi » della natura e gli avvenimenti della storia.

Così sono nate, sul mare di Antibes, le figurazioni libere, incantate, del « mito mediterraneo » (pastorali, storie di fauni, ninfe, centauri, simboli della terra, del mare, del sole), le scene di riposo e di lavoro dei pescatori, i ritratti di donna, ora ironici, ora liricamente fantastici, ora intensamente caratterizzati, i paesaggi inondati di colore o esaltati a fantasmagorie notturne di stelle e di luci, le scene familiari, vibranti di tenerezza, nelle quali ogni minimo fatto quotidiano è pretesto a freschissime improvvisazioni formali, infine le grandi « opere civili », che denunciano ancora l'orrore del male e proclamano la ferma fiducia nella vita, dal « Massacro in Corea » alle allegorie della « Guerra » e della « Pace » destinate a decorare una cappella abbandonata, a Vallauris.

E' impossibile accennare brevemente alle infinite invenzioni stilistiche di Picasso in queste opere: come sempre, realtà e cultura si trasformano nelle sue pitture e sculture in dati imprevisti di un nuovo linguaggio. E' una inesausta « metamorfosi » (come il flusso della vita) da elementi della cultura e della fantasia in « realtà », e da oggetti e sembianze del vero in poetiche invenzioni.

Basterà indicare quello che sembra essere l'ultimo linguaggio della pittura di Picasso nella bellissima serie dei ritratti della moglie con i figli Claudio e Paloma (si veda come la stessa tenera commozione che aveva dettato nel 1923 le dolci espressioni dei ritratti di Paolo crei ora queste immagini liricamente « deformate ») e nelle pitture della « Pace » e della « Guerra ». Lo spazio ancora e sempre è geometricamente stesura di larghe zone di colori semplici, che la linea chiude e muove in forme sintetizzate ma vibranti, che piegano gli elementi realistici ad una semplificazione sommamente espressiva e perentoriamente moderna.

110. **DONNA SEDUTA**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 130 × 89

111. **DONNA SEDUTA**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 130 × 89

112. **RAGAZZA IN PIEDI**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 130 × 88

113. **VEDUTA DI PARIGI**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 73 × 92

114. **NATURA MORTA, TESCHIO, PORRI E VASO**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 89 × 130

115. **NATURA MORTA, TESCHIO, PORRI E VASO**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 73 × 116

116. **NATURA MORTA, TESCHIO, LUCERNA, PORRI E VASO**
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 80 × 116

117. **NATURA MORTA, TESCHIO, PORRI E VASO**
Anni 1945-1946 / Olio su tela, cm. 81 × 116

118. LA CASSERUOLA SMALTATA
Anno 1945 / Olio su tela, cm. 82 × 165
Musée National d'Art Moderne, Parigi

119. RAGAZZA SEDUTA
Anno 1946 / Olio su tela, cm. 130 × 81

120. NATURA MORTA CON LA LAMPADA
Anno 1947 / Olio su tela, cm. 73 × 92

121. DONNA SEDUTA
Anno 1947 / Olio su tela, cm. 130 × 97

122. DONNA SEDUTA
Anno 1947 / Olio su tela, cm. 92 × 73

123. IL CARNAIO
Anni 1944-1948 / Olio su tela, cm 200 × 250

124. CUCINA
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 175 × 250

125. CUCINA
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 175 × 250

126. DONNA SEDUTA
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 100 × 81

127. IL FIGLIO CLAUDIO IN COSTUME POLACCO
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 121 × 50

128. **IL FIGLIO CLAUDIO A UN ANNO E MEZZO CON SUA MADRE**
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 92 × 73

129. **DONNA SEDUTA**
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 92 × 73

130. **DONNA SEDUTA**
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 92 × 73

131. **IL FIGLIO CLAUDIO A UN ANNO E MEZZO NEL SUO LETTO**
Anno 1948 / Olio su tela, cm. 130 × 97

132. **DONNA SEDUTA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

133. **DONNA NUDA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

134. **DONNA SEDUTA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

135. **DONNA SEDUTA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 100 × 81

136. **DONNA SEDUTA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

137. **DONNA SEDUTA**
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 116 × 89

138. IL FIGLIO CLAUDIO A DUE ANNI COL SUO CAVALLUCCIO
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

139. IL FIGLIO CLAUDIO A DUE ANNI NELLA SUA CARROZZELLA
Anno 1949 / Olio su tela, cm. 130 × 97

140. CLAUDIO E PALOMA
Anno 1950 / Smalto su compensato, cm. 116 × 89

141. PALOMA SU FONDO ROSSO
Anno 1950 / Olio e smalto su compensato, cm. 125 × 102

142. DONNA CHE DISEGNA VICINO AI SUOI BAMBINI
Anno 1950 / Smalto su compensato, cm. 130 × 208

143. PALOMA NELLA SEGGIOLINA
Anno 1950 / Olio su compensato, cm. 116 × 89

144. GALLINA
Anno 1950 / Olio su compensato, cm. 81 × 100

145. GALLO CON PANIERE DI VIMINI
Anno 1950 / Olio su compensato, cm. 116 × 89

146. LE RAGAZZE DELLA SENNA
(dal dipinto di G. Courbet)
Anno 1950 / Smalto su compensato, cm. 105 × 201

147. PANORAMA DI VALLAURIS IN BRUNO
Anno 1950 / Olio su compensato, cm. 100 × 200

148. I GIOCATTOLI
Anno 1950 / Smalto su compensato, cm. 118 × 145

149. LA CAPRA
Anno 1950 / Olio su compensato, cm. 93 × 230

150. FUMATE A VALLAURIS
Anno 1951 / Olio su tela, cm. 60 × 73

151. CHIARO DI LUNA
Anno 1951 / Olio su compensato, cm. 137 × 104

152. PAESAGGIO NOTTURNO
Anno 1951 / Smalto su compensato, cm. 146 × 114

153. NATURA MORTA, TESCHIO, PORRI E VASO
Anno 1951 / Olio su tela, cm. 73 × 116

154. BAMBINO CON L'ARANCIA
Anno 1951 / Smalto su compensato, cm. 108 × 89

155. MATERNITÀ E ARANCIA
Anno 1951 / Olio su compensato, cm. 115 × 88

156. DONNA SEDUTA SU FONDO SCURO
Anno 1951 / Olio e smalto su compensato, cm. 109 × 89

157. DONNA CHE DISEGNA
Anno 1951 / Smalto su compensato, cm. 116 × 89

158. GIOVEDÌ
Anno 1951 / Smalto su compensato, cm. 105 × 138

159. MASSACRO IN COREA
Anno 1951 / Olio su compensato, cm. 110 × 209

160. PAESAGGIO MEDITERRANEO
Anno 1952 / Smalto su faesite, cm. 81 × 125

161. DONNA SU FONDO ROSSO E GIALLO
Anno 1952 / Smalto su faesite, cm. 125 × 81

162. RITRATTO DELLA SIGNORA H. P.
Anno 1952 / Olio e smalto su compensato, cm. 146 × 96

163. RITRATTO DELLA SIGNORA H. P. SU FONDO VERDE
Anno 1952 / Olio su compensato, cm. 136 × 105

164. CRANIO DI CAPRA, BOTTIGLIA E CANDELA
Anno 1952 / Olio su tela, cm. 89 × 116

165. CRANIO DI CAPRA, BOTTIGLIA E CANDELA
Anno 1952 / Olio su tela, cm. 89 × 116

166. CRANIO DI CAPRA, BOTTIGLIA E CANDELA
Anno 1952 / Olio su tela, cm. 89 × 116

167. BAMBINO CON BERRETTO SCOZZESE
Anno 1952 / Smalto su compensato, cm. 100 × 81

168. **PALOMA CON LA SUA BAMBOLA**
Anno 1952 / Olio e smalto su compensato, cm. 73 × 60

169. **PALOMA IN BLEU**
Anno 1952 / Olio su compensato, cm. 81 × 65

170. **PALOMA CHE DORME**
Anno 1952 / Olio su compensato, cm. 114 × 146

171. **LA GUERRA**
Anno 1952 / Olio su fibra di legno, cm. 470 × 1020

172. **LA PACE**
Anno 1952 / Olio su fibra di legno, cm. 470 × 1020

173. **DONNA CON CANE**
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 81 × 100

174. **DONNA CON CANE, FONDO BLEU**
Anno 1953 / Olio su compensato, cm. 81 × 100

175. **LETTRICE SU FONDO NERO**
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 92 × 73

176. **IL PASTO**
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 97 × 130

177. **MATERNITÀ SU FONDO BIANCO**
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 130 × 97

178. **LA LETTURA E I GIOCATTOLI**
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 87 × 137

179. LETTRICE
Anno 1953 / Olio e smalto su compensato, cm. 113 × 146

180. LA LETTURA
Anno 1953 / Olio su compensato, cm. 92 × 73

181. LA LETTURA SU FONDO ROSSO
Anno 1953 / Smalto su compensato, cm. 81 × 100

Le opere che non portano indicazioni di proprietà appartengono all'Artista.
Il dipinto n. 70, « Figura » è dell'anno 1939
Il dipinto n. 71, « Donna seduta » è dell'anno 1941
Il dipinto n. 84, « Donna seduta » è dell'anno 1945
Il dipinto n. 105, « Donna seduta » è dell'anno 1946

SCULTURE
E CERAMICHE

Si può ben dire che l'importanza dell'attività scultorea di Picasso non è meno notevole di quella pittorica, e che occorrerebbe, per ben illustrarla, seguirne lo sviluppo, almeno nelle sue linee generali, come si è tentato di fare per la pittura. Ma sarà sufficiente al visitatore riportare le osservazioni fatte per i dipinti, alle contemporanee opere di scultura esposte, per constatare la coerenza ed il reciproco arricchimento formale che legano le due espressioni figurative. Da « Le Fou » che rinnova la tradizione ottocentesca francese, al cubista « Bicchiere d'assenzio »; dai feticci che investono di mistero i più comuni e bruti elementi materiali, alle opere ironicamente o serenamente classiche; dalle architettoniche composizioni astratte a quelle in cui immagini realistiche sono bloccate in sintesi plastiche di immediato espressionismo, i modi del fare poetico picassiano seguono un coerente cammino tanto in pittura quanto in scultura.

Basterebbero a far la gloria di un grande scultore capolavori come la « Testa di morto », immagine assolutamente plastica di una eterna tragedia, la « Testa di donna » del 1931-32, figurazione classicamente serena di profonda coscienza umana, l'« Uomo con l'agnello », che con prorompente popolaresca vitalità e solennità rinnova un antichissimo tema di fiducia nella forza e nella pietà dell'uomo, ed infine « La capra », terribile e commovente nella sua sanguigna e sensuale presenza fisica: uno dei più alti raggiungimenti della capacità di Picasso nel ricreare, in termini plastici, il profondo moto dell'esistente.

Ma occorre sottolineare ancora una volta il procedimento per « metamorfosi » della poesia picassiana, per cui gli oggetti più comuni ed usuali non suggeriscono motivi decorativi, come spesso avviene per altri artisti, ma essi stessi « divengono » altre immagini del reale. Non si tratta di « divertimenti » o di scorciatoie formali, ma proprio di una coerente espressione della poetica picassiana: tutte le apparenze naturali, tutte le « cose » che circondano l'uomo possono essere simboli lirici; sta all'artista « trovarli ».

Ed un'altra verità affermata da Picasso qui trova esemplificazione: non esistono limiti tradizionali al fare figurativo. La « natura morta », che sembrava consegnata per sempre all'espressione pittorica, è sentita da Picasso nella sua struttura plastica.

Nel 1946, nelle fornaci di Vallauris, Picasso ha cominciato a fare ceramiche. Nella sua riscoperta dei miti e delle espressioni figurative delle più antiche civiltà mediterranee, questa forma d'arte, comune

ed essenziale a tutte quelle arcaiche società, pare inquadrarsi naturalmente. Ma forse è da vedere in questa nuova attività dell'artista anche il desiderio di riportare a dignità poetica, a nobiltà artigiana, gli oggetti che servono quotidianamente alla vita di tutti, che entrano in ogni casa. Ed in questi piatti, vasi, anfore, figurine colorate, statuette, buccheri, la fantasia formale, disegnativa, cromatica di Picasso, crea, con gioiosa libertà, con fecondissimo estro, nuove armonie di ritmi e di figurazioni. I suggerimenti dalle ceramiche cretesi-micenee, dai vasi greci arcaici ed italioti, si legano ad immagini che sono soltanto della fantasia dell'artista. Scene degli antichi miti si alternano a figurazioni realistiche, a simboli e scene popolaresche care alla poesia picassiana (le colombe o le corride, ad esempio). Ognuno vede poi come, anche nella ceramica, la tradizione di mestiere si allei ad una prodigiosa capacità di trar nuovi partiti formali dai « casi » e persino dagli « incidenti » della modellazione e della cottura.

182. **LE FOU**
Anno 1905 / Bronzo, alt. cm. 41
Collezione Othmar Huber, Glarus

183. **IL BICCHIERE D'ASSENZIO**
Anno 1914 / Bronzo, alt. cm. 22
Collezione privata, Parigi

184. **TESTA**
Anno 1931 / Ferro, alt. cm. 83

185. **TESTA**
Anno 1931 / Ferro forgiato, alt. cm. 100

186. **TESTA**
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 70

187. TORSO
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 63

188. GALLO
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 66

189. TESTA DI GIOVENCA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 34

190. TESTA DI DONNA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 127

191. TESTA DI DONNA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 86

192. TESTA DI DONNA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 78

193. TESTA DI DONNA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 65

194. TESTA DI DONNA
Anno 1931-1932 / Bronzo, alt. cm. 57

195. TESTA CON ELMO
Anno 1933 / Bronzo, alt. cm. 121

196. IL GATTO
Anno 1941 / Bronzo, alt. cm. 43

197. BUSTO DI DONNA
Anno 1941 / Bronzo, alt. cm. 78

198. **TESTA**
Anno 1943 / Bronzo, alt. cm. 58

199. **TESTA DI MORTO**
Anno 1943 / Bronzo, alt. cm. 29

200. **DONNA IN PIEDI**
Anno 1943 / Bronzo, alt. cm. 180

201. **TESTA DI TORO**
Anno 1943 / Bronzo, alt. cm. 41

202. **DONNA IN PIEDI**
Anno 1943-1944 / Bronzo, alt. cm. 161

203. **UOMO CON L'AGNELLO**
Anno 1943-1944 / Bronzo, alt. cm. 200

204. **IL GATTO**
Anno 1943-1944 / Bronzo, alt. cm. 35

205. **LA CAPRA**
Anno 1950 / Bronzo, cm. 120 × 140

206. **DONNA INCINTA**
Anno 1950 / Bronzo, alt. cm. 110

207. **TESTA A LOSANGA SU UNA PALLA**
Anno 1951 / Bronzo, alt. cm. 54

208. **SCIMMIA COL PICCOLO**
Anno 1951 / Bronzo, alt. cm. 56

209. GRU
Anno 1951 / Ferro, alt. cm. 75

210. TESTA DI CAPRA E CANDELA INFILATA IN UNA BOTTIGLIA
Anno 1951-1952 / Ferro, cm. 80 × 68 × 36

211. MAZZO DI FIORI IN UN VASO
Anno 1952 / Bronzo, alt. cm. 59

212. MAZZO DI FIORI IN UN VASO
Anno 1952 / Bronzo, alt. cm. 72

213. NATURA MORTA CON TORTA
Anno 1952 / Bronzo, cm. 82 × 60 × 19

214. GUFO
Anno 1953 / Ceramica, cm. 20 × 35 × 35

215. GUFO
Anno 1953 / Ceramica, cm. 37 × 37 × 31

CERAMICHE

216. TESTA FAUNESCA
Piatto fondo, cm. 32 × 38

217. TESTA FAUNESCA CON BARBA
Piatto fondo, cm. 32 × 38

218. **VISO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

219. **PICADOR VERDE**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

220. **COMBATTIMENTO DI CENTAURI**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

221. **VISO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

222. **DONNA SEDUTA**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

223. **DONNA ALLO SPECCHIO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

224. **NATURA MORTA**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

225. **UCCELLO INCISO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

226. **VECCHIO BARBUTO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

227. **FAUNO BARBUTO**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

228. **COLOMBA**
Piatto fondo, cm. 32 × 38

229. **SCENA DI TAUROMACHIA**
Piatto ovale, cm. 65 × 29

230. **DONNA SEDUTA**
Figurina, alt. cm. 9

231. **DONNA SEDUTA**
Figurina, alt. cm. 12

232. **SUONATORE DI FLAUTO**
Figurina, alt. cm. 10

233. **CENTAURO**
Figurina, alt. cm. 10

234. **CENTAURO FAUNESCO**
Figurina, alt. cm. 15

235. **CENTAURO DALLE BRACCIA PICCOLE**
Figurina, alt. cm. 16

236. **CENTAURO**
Figurina, alt. cm. 11

237. **COLOMBA**
Figurina, alt. cm. 17 - lungh. cm. 26

238. **COLOMBA**
Figurina, alt. cm. 13 - lungh. cm. 26

239. **COLOMBA**
Figurina, alt. cm. 19 - lungh. cm. 28

240. **TESTA FEMMINILE**
Piastra, cm. 49 × 75 × 2

241. **VISO**
Piatto tondo, diam. cm. 42

242. **UN VISO**
Brocca azteca, alt. cm. 53

243. **DUE VISI**
Brocca azteca, alt. cm. 53

244. **DUE VISI**
Brocca, alt. cm. 30

245. **SCENA DI TAUROMACHIA**
Brocca, alt. cm. 30

246. **FAUNI IN RILIEVO**
Vaso a facce quadrate, alt. cm. 27

247. **TORI CORICATI E IN PIEDI**
Bricco, alt. cm. 42

248. **FORTEZZA**
Vaso a facce quadrate, alt. cm. 48

249. **VISO CON ORECCHIE**
Vaso a due anse, alt. cm. 37

250. **DUE VISI**
Vaso grande a due anse, alt. cm. 40

251. DANZATORI
Vaso grande, alt. cm. 70

252. UCCELLI (DUE ANSE)
Vaso grande a forma di gufo, alt. cm. 52

253. DONNE
Vaso, alt. cm. 65

254. TESTA FAUNESCA CON BARBA
Piatto fondo, cm. 32 × 38

INCISIONI
E LITOGRAFIE

L'opera grafica di Picasso è vastissima: sin dall'inizio della sua attività il grande artista si è dedicato all'incisione, affrontandone ogni tecnica e lasciandovi il segno della sua straordinaria invenzione formale e poetica. Parlando delle pitture, si è già accennato ad alcune delle principali incisioni di Picasso, ed altra apposita sezione di questa Mostra raccoglie le molte opere da lui illustrate. Qui sono esposte litografie e acquatinte degli ultimi anni, che bastano a testimoniare come, anche in questo campo figurativo, la libertà creativa di Picasso ci abbia dato immagini di assoluta validità. Si direbbe che, volta a volta, i suggerimenti del « mestiere », la materia e la tecnica adoperate, la fedeltà agli elementi autonomi del linguaggio dell'incisione, abbiano mosso la fantasia dell'artista, e che viceversa, l'immagine da proporre abbia « creato » i necessari mezzi espressivi. E, in queste tavole, ancora vive, in tutta la sua ricchezza, il vasto mondo poetico picassiano: immagini di potente realismo si alternano ad apparizioni allusive, e raffinatissimi « giochi » culturali ad immediate notazioni liriche.

255. **FRANÇOISE**
14 giugno 1946 / Prova n. 33, cm. 61,5 × 49
Matita su carta litografica riportata su pietra.

256. **FRANÇOISE CON I CAPELLI ONDULATI**
14 giugno 1946 / Prova n. 33, cm. 61 × 49
Matita su carta litografica riportata su pietra. Grattata.

257. **DUE TORTORE A DOPPIA IMPRESSIONE**
29 giugno 1946 / Prova n. 41, cm. 35 × 44,5
Sovrapposizione litografica in viola e in giallo.

258. **GUFO APPOLLAIATO**
21 gennaio 1947 / Prova n. 43, cm. 64 × 47,5
Composizione a matita su carta litografica riportata su pietra.

259. **INES COL SUO BAMBINO**
29 gennaio 1947 / Prova n. 39, cm. 63,5 × 38
Disegno a penna su carta litografica riportata su pietra.

260. **BUSTO DI RAGAZZA**
4 febbraio 1947 / Prova n. 35, cm. 49 × 38
Disegno a pennello su carta litografica riportata su pietra.

261. **RITRATTO DI GONGORA**
5 marzo 1947 / Prova n. 37, cm. 39 × 32
Disegno a penna e a pennello su zinco granito.

262. **PICCIONE CON I SUOI PICCOLI**
19 marzo 1947 / Prova n. 43, cm. 39 × 52,5
Composizione a penna e a pennello su zinco granito.

263. **PROFILO GRANDE**
2 aprile 1947 / Prova n. 37, cm. 61 × 45
Matita, penna, pennello su carta litografica riportata su pietra.

264. **DUE DONNE SULLA SPIAGGIA**
11 maggio 1947 / Prova n. 41, cm. 47,5 × 57
Penna e pennello su carta litografica riportata su pietra.

265. **RAGAZZE NUDE CHE RIPOSANO**
11 maggio 1947 / Prova n. 44, cm. 47,5 × 60
Disegno a penna su carta litografica riportata su pietra.

266. **RAGAZZA CON CORSETTO A TRIANGOLI**
18 maggio 1947 / Prova n. 33, cm. 544 × 43
Composizione a matita e a pennello su carta litografica riportata su pietra.

267. **DAVID E BETSABEA**
4° stato / Prova n. 47, cm. 75 × 48
Ispirato al quadro di Luca Cranach, nel Museo Kaiser Friedrich di Berlino.

268. **GRANDE GUFO**
10 marzo 1948 / Prova n. 37, cm. 68 × 53
Pennello su zinco granito raschiato.

269. **FAUNO CHE SORRIDE**
10 marzo 1948 / Prova n. 36, cm. 65 × 54
Pennello su zinco granito.

270. **TESTA DI TORO VOLTATA A SINISTRA**
novembre 1948 / Prova n. 34, cm .65 × 50
Pennello e matita su zinco granito.

271. **TESTA DI TORO VOLTATA A DESTRA**
novembre 1948 / Prova n. 37, cm. 65 × 50
Composizione a inchiostro e matita su carta litografica riportata su pietra.

272. **LO STUDIO**
10 novembre 1948 / Prova n. 38, cm. 63 × 48,5
Composizione a matita, penna, pennello su zinco granito, rappresentante l'interno dello studio in Rue des Grands-Augustins.

273. **STUDIO DI PROFILI**
6 dicembre 1948 / Prova n. 27, cm. 73 × 55,5
Serie di disegni a penna e a pennello riportati su zinco granito.

274. **DONNA IN POLTRONA**
3 gennaio 1949 / 5° stato. Prova n. 36, cm. 70 × 55.
Litografia.

275. **ARAGOSTA**
9 gennaio 1953 / Prova n. 36, cm. 54,5 × 70
Pennello su zinco granito.

276. **ROSPO**
13 gennaio 1949 / Prova n. 43, cm. 49,5 × 64
Pennello su zinco granito.

277. **BUSTO IN BIANCO SU NERO**
4 marzo 1949 / Prova n. 33, cm. 59 × 44
Disegno a pennello su carta litografica inchiostrata riportato su pietra.

278. **BUSTO SU FONDO A STELLE**
7 aprile 1949 / Prova n. 35, cm. 64 × 49,5
Pennello su pietra.

279. **FIGURA**
8 marzo 1949 / Prova n. 31, cm. 64,5 × 49,5
Pennello su carta litografica riportata su pietra.

280. **LA GRANDE CORRIDA**
10 marzo 1949 / Prova n. 39, cm. 55 × 66
Composizione a matita e pennello su carta litografica riportata su pietra.

281. **LE « BANDERILLAS »**
25 aprile 1949 / Prova n. 31, cm. 47 × 50
Pennello su carta litografica riportata.

282. **CORRIDA. IL PICADOR**
11 marzo 1949 / Prova n. 36, cm. 55,5 × 65,5
Matita, pennello su carta litografica riportata su pietra

283. **PIANTE TROPICALI**
15 maggio 1939 / Prova n. 29, cm. 62 × 47

284. **VENERE E AMORE SU FONDO NERO**
30 maggio 1949 / Prova n. 30, cm. 67 × 50

285. **GIOVINEZZA**
9 giugno 1950 / 2° stato, cm. 50 × 65

286. **COLOMBA CHE VOLA (FONDO NERO)**
9 luglio 1950 / Prova n. 41, cm. 50 × 65

287. **LA MAGLIA RICAMATA**
3 gennaio 1952 / Prova n. 33, cm. 42,5 × 35

288. **CRANIO DI CAPRA**
14 maggio 1952 / Prova n. 40, cm. 48 × 65
Acquatinta

289. **GALLINA**
13 giugno 1952 / Prova n. 37, cm. 51,5 × 66,5
Acquatinta

290. **IL PICADOR**
18 giugno 1952 / Prova n. 42, cm. 45,5 × 56

291. **PALOMA CON LA BAMBOLA SU FONDO BIANCO**
14 dicembre 1952 / Prova n. 37, cm. 70 × 55

292. **PALOMA CON LA BAMBOLA SU FONDO NERO**
14 dicembre 1952 / Prova n. 37, cm. 70 × 55

293. **FRANÇOISE SU FONDO GRIGIO**
senza data / Prova n. 45, cm. 63 × 47

294. **DONNA ALLA FINESTRA**
senza data / Prova n. 23, cm. 84 × 47
Acquatinta

LIBRI ILLUSTRATI DA PICASSO

Questa sezione del Catalogo e della Mostra
è a cura di CARLA MARZOLI

Siamo grati a H. D. Kahnweiler, primo editore di Picasso, per aver voluto dettare questa intensa pagina per il nostro Catalogo.

Quand le comité de la Mostra Picasso de Milan voulut bien m'inviter à écrire quelques lignes sur Picasso illustrateur, j'acceptai d'emblé. Il me paraissait convenable que l'éditeur des premiers livres illustrés par Picasso présentât cette activité de l'artiste qui occupe une place non négligeable dans son œuvre. C'est avec la même flamme qui lui a fait explorer toutes les possibilités de la peinture, de la sculpture et de la céramique, qu'il a pratiqué la gravure et son application à l'illustration. Pour ses livres, il a usé de toutes les techniques, hors le bois — de l'eau-forte, de la pointe-sèche, du burin, de la lithographie.

J'ai publié, je viens de le dire, les deux premiers livres de Picasso, tous deux ouvrages de Max Jacob, « Saint Matorel » en 1910, « Le Siège de Jérusalem » en 1913. Il les illustra d'eaux-fortes. Il y avait eu un autre projet de livre, antérieur. Vers la fin de l'année 1907 j'avais compté publier le « Bestiaire » de Guillaume Apollinaire, avec des gravures sur bois de Picasso. Celui-ci grava bien quelques planches — des oiseaux — mais se lassa ensuite, et le livre ne se fit pas.

On sait que ce même « Bestiaire » fut publié plus tard avec des gravures sur bois de Raoul Dufy qui doivent beaucoup à celles dont André Derain orna une édition de « L'Enchanteur pourrissant », du même Apollinaire, qui fut le livre par lequel débuta, finalement, en 1908, mon activité d'éditeur, « Saint Matorel » étant le deuxième livre édité par moi.

Je ne suis pas loin de penser qu'il était juste que Picasso illustrât, en premier, un livre de Max Jacob, le plus ancien de ses amis poètes. Il en eut bien d'autres, ensuite. Ceux des « années héroiques », comme on dit, 1907 à 1914. Ce n'est pas pour rien que l'on désigne la poésie d'Apollinaire, de Max Jacob, de Pierre Reverdy et de quelques autres par le terme de « Cubisme littéraire ». L'on montre ainsi leur fraternelle union avec les peintres cubistes, et aussi, il faut bien le dire, le fait que ce fut alors la peinture qui fraya le chemin. Citerai-je parmi les autres amis poètes Paul Eluard, en premier lieu, puis Aragon et Tzara?

Sensible à la poésie, compréhensif, Picasso le fut de tout temps, à la poésie espagnole comme à la poésie française, même au début de son séjour en France quand il n'était encore guère maître de la langue. Apollinaire me dit un jour, alors, que nul n'était plus capable de

saisir la beauté d'un poème que Picasso, malgré son manque de familiarité avec le français.

Les ouvrages contemporains illustrés par Picasso sont tous dûs à des poètes. Son illustration, même quand cela n'est pas apparent immédiatement, est toujours en contact intime avec le texte. Il est proche du poète, sans cesse.

Il va de soi que ses illustrations se situent aussi nettement par époque, de par leur parenté avec ses travaux de peinture du même temps. Cependant Picasso est conscient du caractère spécial du dessin, et notamment du dessin au trait — par conséquent de la gravure. Ces techniques, si l'on veut bien y réfléchir, comportent une part essentielle d'abstraction en face du monde extérieur, coloré et à trois dimensions, et c'est pourquoi certaines illustrations peuvent paraître plus « réalistes » que les tableaux de la même époque qu'il fallait différencier plus clairement du monde qu'ils figuraient. Il va de soi que le caractère souvent narratif des illustrations ne fait qu'accentuer la disparité.

Il fut une époque, cependant, où celle-ci n'existait pas. A l'époque de l'élaboration du Cubisme tout baignait dans la même atmosphère, et l'esprit des planches du « Saint Matorel » et du « Siège de Jérusalem » est identique à celui des peintures d'alors. Pourtant, certaines de ces planches sont narratives, ainsi « Le Couvent de Barcelone » où se retire Saint Matorel, le héros de Max Jacob.

Par contre dans les « Métamorphoses », où l'illustration du texte imposait le souvenir de l'art antique, il s'avère que cette tâche paraissait à Picasso bien différente de la figuration désintéressée du monde extérieur qu'il poursuivait dans sa peinture. Certaines illustrations sont presque littérales tels ces animaux extraordinaires de réalité du Buffon. D'autres fois, les rapports avec le texte son plus secrets: je pense aux « artistes avec leurs modèles », du « Chef d'œuvre inconnu ». L'une des réussites les plus curieuses est constituée par les burins de « Corps perdu », du grand poète martiniquais Aimé Césaire. Elles évoquent une flore et une faune tropicales qui sont stupéfiantes de vérité, au dire de tous ceux qui connaissent les Antilles, et pourtant Picasso n'a jamais vu les tropiques.

Parfois Picasso n'a fait qu'orner un livre au lieu de l'illustrer mais même alors les ornements sont pénétrés de l'esprit du livre. Ainsi les encadrements lithographiés du « Chant des Morts » de Pierre Reverdy font penser, bien souvent, à des ossements. Ce que je voudrais dire, pour terminer, c'est la modestie de Picasso en face du texte. Dans

son « Gongora » les poèmes qu'il a gravés lui-même dans le texte espagnol, s'encadrent de gravures marginales, sauf un seul, celui intitulé: « Sur le sépulcre de Dominico Greco, excellent peintre ». « Là, vous comprenez, m'a dit Picasso, je n'ai pu que graver le poème — par respect pour le Greco ».

HENRY KANHWEILER

295. ANDRÉ SALMON, POEMES

Paris, 1905, chez l'Auteur, (con un'acquaforte) .

Tiratura:

10 sur japon avec eau-forte

Esemplare esposto: *N. 7, sur japon*

296. MAX JACOB, SAINT MATOREL

Paris, 1911, Henry Kahnweiler, (con 4 acquaforti).

Tiratura: 106 *esemplari di cui*:

15 sur Japon Ancien

85 sur Hollande Van Gelder

4 copies de chapelle

2 dépôt legal

Esemplare esposto: *N. 1, japon ancien*

297. MAX JACOB, LE SIEGE DE JERUSALEM

Paris, 1914, Henry Kahnweiler, (con 3 acquaforti).

Tiratura: 106 *esemplari di cui*:

15 sur Japon Ancien

85 sur Hollande Van Gelder

4 copies de chapelle

2 dépôt legal

Esemplare esposto: *N. 111, japon ancien*

298. MAX JACOB, LE CORNET A DES

Paris, 1917, chez l'Auteur, (con una acquaforte).

Tiratura: 44 *esemplari di cui*:

14 sur Japon avec eau-forte

30 sur Hollande, avec la reproduction du portrait de l'auteur par Picasso

Esemplare esposto: *N.* 00 *dell'autore, su Japon, contenente un autoritratto di mano di Max Jacob, un disegno originale di Picasso, e l'acquaforte; legatura a mosaico di Rose Adler*, 1948.

299. ANDRE SALMON, LE MANUSCRIT TROUVE DANS UN CHAPEAU

Paris, 1919, Société Littéraire de France, (con illustrazioni da disegni di Picasso).

Tiratura: 750 *esemplari di cui*:

50 avec une suite des dessins sur Velin bleu

700 papier ordinaire

Esemplare esposto: *N.* 27, *avec suite sur Velin bleu*

300. PIERRE REVERDY, CRAVATES DE CHANVRE

Paris, 1922, Nord-Sud, (con 3 acquaforti).

Tiratura: 130 *esemplari di cui*:

15 sur Japon Impérial, contenants trois eaux-fortes

15 sur Hollande Van Gelder, contenant 3 eaux-fortes

90 sur papier Vergé, contenant 1 eau-forte

10 Hors commerce

Esemplari esposti: *N.* 5, *japon impérial e N.* 78, *papier Vergé*

301. ANDRE BRETON, CLAIR DE TERRE

Paris, 1923, s. ed., (con una acquaforte).

Tiratura: 240 *esemplari di cui*:

3 sur Chine contenant l'eau-forte

10 sur Japon ancien contenant l'eau-forte

25 sur Hollande contenant l'eau-forte

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The Tate Gallery, Milbank, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General

2 sur Papier Geranium, contenant l'eau-forte
200 sur papier ordinaire
Esemplare esposto: *N. G, papier geranium*

302. HONORE DE BALZAC, LE CHEF D'OEUVRE INCONNU
Paris, 1931, Ambroise Vollard, (con 13 acquaforti originali e 67 xilografie, da disegni di Picasso).
Tiratura: 305 *esemplari di cui*:
65 sur Japon Impérial, avec une suite des eaux-fortes sur Rives
240 sur Rives
35 Hors Commerce
Esemplari esposti: *N.* 25, *japon impérial, avec suite sur Rives, con legatura scolpita di Paul Bonet; N.* 23, *japon impérial, avec suite sur Rives, con legatura di Paul Bonet in marocchino nero mosaicata* (302 A). *N.* 169, *Rives* (302 B). *Suite des cuivres rayés après le tirage* (302 C).
« Tirage à part en format d'éstampe de 99 suites des eaux-fortes originales, dont la planche formant table est ornée de remarques ».
Esemplare esposto: *N.* 96 (302 C).

303. LES METAMORPHOSES D'OVIDE
Lausanne, 1931, Albert Skira, (con 30 acquaforti).
Tiratura: 145 *esemplari di cui*:
30 sur Japon Impérial blanc à la forme, dont 5 ex. contenant une suite sur Japon avec remarques en bistre, une suite sur Chine avec remarques en noir et un dessin original de l'artiste, et 25 ex. contenant une suite sur Japon avec remarques en noir
95 sur Vergé de pur chiffon des Papeteries d'Arches
20 Hors commerce
Les cuivres ont été rayés par l'artiste en présence de l'éditeur
Esemplari esposti: *N.* 25, *japon impérial blanc à la forme, con legatura scolpita di Paul Bonet. N.* 84, *vergé d'Arches* (303 A).

Suite delle 30 acquaforti, unico esemplare tirato su pergamena, (303 B). Suite delle « planches des cuivres rayés » es. N. 64.

304. TRISTAN TZARA, L'ANTITÊTE

Paris, 1933, Editions des Cahiers Libres, (con una acquaforte).

Tiratura: edizione originale di 1218 esemplari di cui:

18 sur Japon Nacré, contenant une eau-forte par Pablo Picasso tirée par lui même, et rayée après tirage

1200 sur Velin Omnia

Esemplare esposto: N. 2, japon nacré

305. ARISTOPHANE, LYSISTRATA

New York, 1934, Limited Edition Club, (con 6 acquaforti).

Tiratura:

Si espone una suite delle acquaforti firmate dall'artista

306. PÉTITE ANTHOLOGIE POÉTIQUE DU SURREALISME

Introduction par Georges Hugnet.

Paris, 1934, Editions Jeanne Bucher, (con una acquaforte).

Tiratura: 2[illegible] esemplari di cui:

20 sur Papier de Montval, ornés d'une eau-forte, tirée par l'artiste

2000 sur papier Alfa bouffant

8 de collaborateurs, sur papier Montval avec eau-forte

Esemplare esposto: N. 14, Montval

307. PAUL ELUARD, LA BARRE D'APPUI

Paris, 1936, Editions des Cahiers d'Art, (con 3 acquaforti).

Tiratura: 40 sur Japon Ancien, contenant suite des eaux-fortes en quatre couleurs.

Esemplare esposto: N. 3, japon ancien con legatura di Christy in pieno marocchino.

308. PAUL ELUARD, LES YEUX FERTILES

Paris, 1936, Gay Levis- Mano, (con un'acquaforte originale e 3 illustrazioni, da composizioni di Picasso).

Tiratura: edizione originale, 1500 esemplari di cui:

10 sur Japon Impérial, accompagnés de l'eau-forte originale, hors-texte

50 sur Vergé de Hollande Pannekock

1440 sur Alfa teinté

Esemplare esposto: N. 4, japon imperial coll'acquaforte, hors texte

309. PABLO PICASSO, SONGE ET MENSONGE DE FRANCO

Paris, 1937, s. ed., (testo inciso all'acquaforte e due acquaforti).

Tiratura: 850 esemplari di cui:

150 sur Japon Impérial

700 sur Arches

Esemplare esposto: N. 37, Japon, N. 511, Arches

310. ILIAZD, AFAT

Paris, 1939, Degré quarante et un, (con 4 acquaforti).

Tiratura:

64 sur Montval, dont 14 Hors Commerce

Esemplari esposti: N. 41, Montval

311. ANDRE BRETON, ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR

Paris, 1940, Editions du Sagittaire, (con una acquaforte).

Tiratura: edizione originale di 57 esemplari, di cui:

3 sur Japon Impérial avec une eau-forte

10 sur Hollande Van Gelder avec une eau-forte

35 sur pur fil

2 Hors Commerce sur Japon

2 Hors Commerce sur Hollande

5 Hors Commerce sur pur fil

Esemplare esposto: N. 7, Holland, coll'acquaforte e una prova avanti lettera della stessa.

312. PAUL ELUARD, DIVERS POEMES DU LIVRE OUVERT.
Paris, 1941, s. ed. (2ª serie), (ogni esemplare è illustrato da acquarelli originali)
Tiratura: 15 *esemplari* « *Ces poèmes ont été copiés quinze fois par l'auteur* ». *Ex. N.* 15
L'esemplare esposto è stato acquarellato da Picasso per Paul Eluard. Porta infatti nell'ultima pagina un lungo scritto autografo dell'artista e una dedica all'autore, firmata e datata: « 8 Juillet 1941 au 7 de la rue des grands Augustins »

313. BUFFON, HISTOIRE NATURELLE
Paris, 1942, Martin Fabiani, (con 31 acquaforti).
Tiratura: 226 *esemplari di cui*:
1 unique sur Vergé ancien, avec suite sur Vergé ancien bleuté
5 sur Japon supernacré, avec suite sur Chine
30 sur Japon Impérial, avec suite sur Chine
55 sur Velin de Montval
135 sur Velin de Vidalon
Esemplare esposto: *N.* 54, *Montval, N.* 169, *Velin de Vidalon.*

314. GEORGES HUGNET, NON VOULOIR
Paris, 1942, Jeanne Bucher, (con 4 incisioni a bulino e un'acquaforte).
Tiratura: 430 *esemplari di cui*:
20 sur Vergé d'Arches teinté, avec suite en 4 couleurs des gravures et une eau-forte
400 sur Velin bouffant
6 Hors commerce
4 sur Chine, avec suite en 4 couleurs des gravures et une eau-forte, non mentionnés dans la justification, mais comportant une déclaration autographe de Georges Hugnet qui dit « tirage reservé à l'auteur, à l'illustrateur, au dédicatoire et à l'imprimeur ».
Esemplari esposti: *N. III/IV, chine, con le firme autografe di Georges Hugnet e Pablo Picasso, contenente il manoscritto originale completo dedicato a Paul Eluard, e N.* 8, *Vergé d'Arches* (314 A).

315. GEORGES HUGNET, LA CHEVRE-FEUILLE

Paris, 1943, Robert-J. Godet, 6 illustrazioni di cui una acquaforte originale.

Tiratura: 542 *esemplari di cui*:

25 sur Velin d'Arches avec la suite des illustrations en trois couleurs et une eau-forte originale
500 sur Lafuma
6 d'auteur sur Vélin d'Arches
8 tirés secrètement sur velin rouge, signés par l'éditeur
3 sur Bristol d'Arches destinés à l'auteur, à l'illustrateur est à l'éditeur

Esemplare esposto: *N.* 4 *sur velin rougè, e N.* 22 *velin d'arches*

316. ROBERT DESNOS, CONTREE

Paris, 1944, Robert-J. Godet, una acquaforte originale

Tiratura: 210 *esemplari di cui*:

10 sur Arches à la main avec eau-forte en noir, des états de
3 sur Arches reservés à l'auteur, à l'illustrateur, et à l'éditeur
200 sur Vélin Lafuma avec l'eau-forte en noir
celle-ci en couleurs et un état du cuivre barré

Esemplare esposto: *N.* 104, *Velin Lafuma*

317. ECRIT PAR ILIAZD

Paris, 1947, Degré quarante et un, 6 incisioni originali.

Tiratura: 166 *esemplari di cui*:

50 sur Japon ancien
8 de chapelle sur Hollande
5 H. C. sur Marais
3 sur parchemin

Esemplare esposto: *N.* 15, *japon ancien*

318. CINQ SONNETS DE PETRARQUE

Avec une eau-forte de PICASSO et les explications du traducteur
Paris, 1947, A la Fontaine de Vaucluse

Tiratura: 110 *esemplari di cui* 10 *H. C., « que le traducteur a numérotés et marqués de sa main, chacun portant en manière de signature un proverbe manuscrit différent »* (L. Aragon)
Esemplare esposto: *N.* 41

319. RAMON REVENTOS: DOS CONTES
Paris-Barcelona, 1947, Albor, 4 incisioni originali
Tiratura:
250 sur papier à la main dont 20 avec suite
Esemplare esposto: *N.* 187

320. RAMON REVENTOS, DEUX CONTES
Paris, 1947, Albor, 4 incisioni originali
Tiratura:
250 sur papier LANA dont 20 avec suite
Esemplare esposto: *N.* 84

321. GONGORA
Traduit par Z. Milner, Paris, 1948, s. ed., 41 acquaforti - testo spagnolo inciso da Picasso
Tiratura: 275 *esemplari di cui*:
5 sur Japon Impérial avec une suite sur Chine et une suite des premiers états des textes gravés
10 sur papier de Marais avec une suite sur Chine des 41 eaux-fortes et une suite des premiers états des textes gravés
235 sur Papier du Marais
25 H. C. dont 5 avec une suite des premiers états des textes gravés
Esemplare esposto: *N.* 58 *e N.* 59, *papier de Marais*

322. IVAN GORAN KOVATCHITCH, LA FOSSE COMMUNE
Paris, 1948, La Bibliothèque Française, una incisione al bulino Française

Tiratura:

110 sur Arches, dont
10 Hors Commerce

Esemplare esposto: *H. C. D, Arches*

323. PIERRE REVERDY, LE CHANT DES MORTS

Paris, 1948, Teriade, (con 124 litografie originali a colori).

Tiratura: 250 *esemplari sur Arches*

Esemplare esposto: *N.* 248

324. YVAN GOLL: ELEGIE D'IHPETONGA

Suivie de Masques de Cendre. Paris, 1949, Hémisphère

Tiratura: 220 *esemplari di cui*:

20 sur Velin d'Arches avec une suite sur Japon ancien
180 sur Velin de Rives
20 Hors Commerce

Esemplare esposto: *N.* 12, *Velin d'Arches*

325. PICASSO, CARMEN

Sur le texte de PROSPER MERIME, Paris, 1949, La Bibliothèque Française, (38 incisioni a bulino e 4 acquatinte).

Tiratura: 340 *esemplari di cui*:

11 sur Japon Impérial, avec suite de 38 planches gravées au burin par Picasso, 4 planches gravées à l'aquatinte, et une suite des gravures sur papier de Chine
309 sur Vélin de Montval à la main
20 de collaborateurs

Esemplare esposto: *N.* XI, *Japon Impérial*

326. TRISTAN TZARA, DE MEMOIRE D'HOMME

Paris, 1950, Bordas, (con 6 litografie).

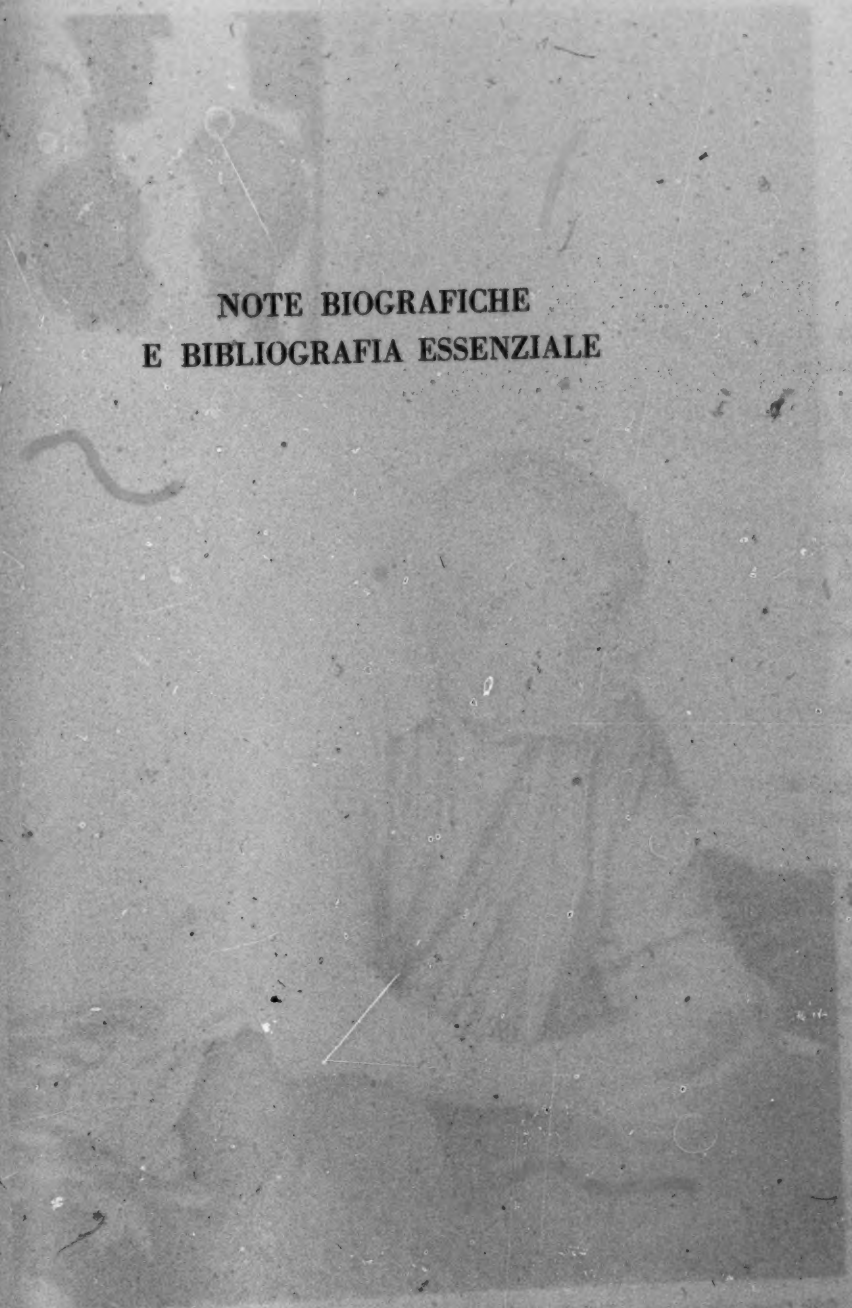
Tiratura: 350 *esemplari di cui*:
30 sur Van Gelder, avec suite sur Japon
300 sur Arches
20 sur Alfa Hors Commerce
Esemplare esposto: *N.* 23, *Van Gelder*

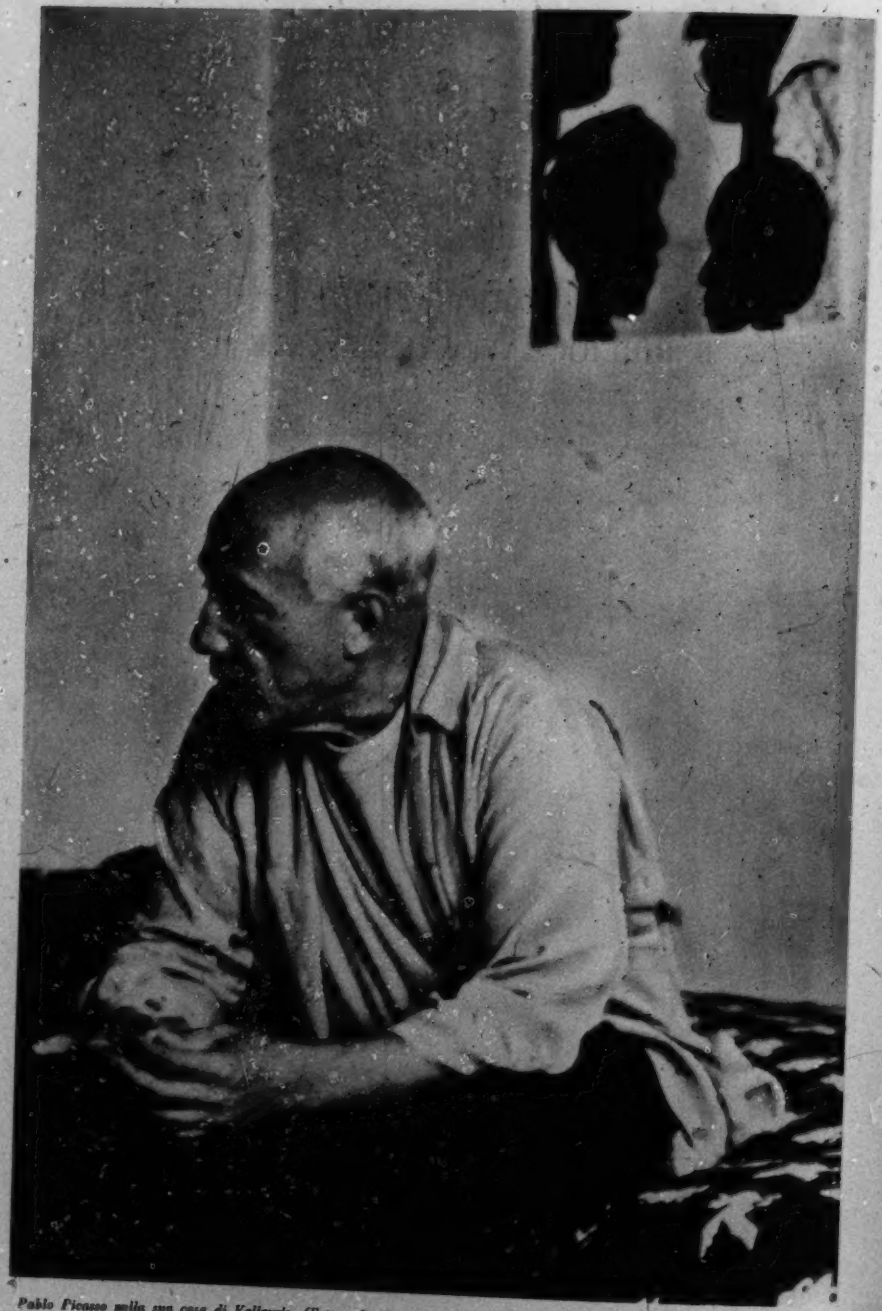
327. AIME CESAIRE, CORPS PERDU
Paris, 1950, Fragrance, (con 32 incisioni)
Tiratura: 207 *esemplari di cui*:
4 sur Japon Nacré, avec suite sur Chine
3 sur Japon Impérial, avec suite sur Chine
200 sur Montval, dont 23 ex. avec une suite sur vieux Japon
12 Hors commerce
Esemplare esposto: *N.* 34, *Montval*

328. LE VISAGE DE LA PAIX PAR PICASSO ET ELUARD
Paris, 1951, Editions Cercle d'Art, (con una litografia originale)
Tiratura: 2250 *esemplari di cui*:
150 sur Velin pur fil Johannot, avec une lithographie originale
2000 sur velin offset supérieur
100 de collaborateurs
Esemplare esposto: *N.* 54, *Velin*

329. ADRIAN DE MONLUC, LA MAIGRE
Paris, 1952, Degré quarante et un, (con 17 puntesecche)
Tiratura: 74 *esemplari di cui*:
60 sur Vieux Chine, comprenant 52 ex. de souscripteurs, 6 copies de chapelle, et 2 ex. de dépôt legal
14 sur Japon ancien, Hors commerce
Esemplare esposto: *N.* 51, *Vieux Chine*

NOTE BIOGRAFICHE
E BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE





Pablo Picasso nella sua casa di Vallauris. (Fotografia G. Pinturi).

NOTE BIOGRAFICHE

1881. 25 ottobre - Pablo Ruiz Picasso nasce a Malaga (Spagna), da José Ruiz Blasco, insegnante di disegno, e da Maria Picasso.

1891. Il padre è trasferito a La Coruña, dove Picasso frequenta la Scuola di Belle Arti, e dipinge quadri che rivelano facoltà eccezionali.

1895. Nuovo trasferimento del padre a Barcellona. Nell'ottobre Picasso si presenta all'esame di ammissione alla Scuola d'Arte di Llotja, e lo supera compiendo in un sol giorno le prove di ammissione per le quali era concesso un mese. Entrato presto in contatto con l'ambiente artistico e letterario d'avanguardia comincia ad esporre e ad ottenere riconoscimenti.

1896. Si reca a Madrid, dove brillantemente è ammesso alla Scuola di Belle Arti.

1897. Torna a Barcellona, partecipa alla vita del gruppo di intellettuali «modernisti» (Baroja, Casagemas, Manolo, Junyer, Mir, Opisso, Maragall, Rusinol, Sabartés, Soler, Utrillo, Casas, Nonell, ecc.), che si riunivano al cabaret «Els Quatre Gats». Appare sulla rivista «La Vanguardia», uno scritto di Rodriguez Codola sulla pittura di Picasso.

1898. 1900. Dipinge e disegna ritratti, scene di cabaret e di vita cittadina. Sono pubblicati i suoi disegni dalle riviste «Joventut», «Catalunya Artistica» e «Pel i Ploma».

1900. Settembre-Dicembre - Primo soggiorno a Parigi con l'amico pittore Carlos Casagemas.

1901. Va a Maiorca, poi a Barcellona, e, dopo un viaggio in Andalusia, torna a Madrid. Ivi, con lo scrittore Francisco de Asis Soler, fonda la rivista «Arte Joven» che esce per 5 numeri.

1901. Giugno-Dicembre (?) - Picasso torna a Parigi con il pittore Sebastià Junyer-Vidal. Fa una mostra, con il pittore Iturrino, alla Galleria Ambroise Vollard. Fagus la recensisce favorevolmente. Gustave Coquiot s'interessa molto dell'artista, che gli fa due ritratti. Nasce l'amicizia con Max Jacob.

1901. Mentre Picasso è a Parigi, Miguel Utrillo organizza una mostra di suoi pastelli alla Sala Parès di Barcellona.

1902. Picasso, tornato a Barcellona alla fine del 1901, vi resta sino all'autunno del 1902 quando riparte per Parigi. Intanto, nell'aprile, aveva avuto luogo una sua esposizione alla Galleria di Berthe Weill; la prefazione al Catalogo era di Adrien Farge. Sempre nel 1902, un'altra mostra di Picasso fu organizzata da Vollard. Alla Galleria Weill erano esposti quindici quadri dipinti a Parigi nel 1901.

1903. Picasso torna a Barcellona e vi rimane sino alla primavera del 1904.

1904. Primavera - Picasso si stabilisce definitivamente a Parigi, e va ad abitare al n. 13 della rue Ravignan, nella casa chiamata « le Bateau-lavoir ».

1905. Picasso conosce Apollinaire, Salmon, Reverdy, Raynal, Jarry, Gertrude e Leo Stein, Duhamel. Nell'estate passa un mese in Olanda.

1906. Soggiorna, nell'estate, a Gosol, nella Valle di Andorra. Conosce Henri Matisse. Esegue il famoso ritratto di Gertrude Stein.

1907. Dipinge « Les Demoiselles d'Avignon ». Conosce Georges Braque e André Derain.

1908. Si costituisce, intorno a Picasso, il gruppo del « Bateau-lavoir », formato da Braque, Metzinger, Marie Laurencin, Apollinaire, Jacob, Salmon, Raynal, Princet, gli Stein, Kahnweiler, Gris, ecc.

1909. Picasso soggiorna a Horta de Ebro, in Spagna, e vi dipinge paesaggi che in autunno espone da Vollard.

1909. 1912. Periodo del cosidetto « cubismo analitico ». Opere di Picasso sono esposte in Inghilterra, Belgio, Germania, Stati Uniti, Russia. Nel 1910 va a Cadaques, in Spagna, con Derain, nel

1911 a Cérét con Braque, Gris e Manolo, e nel 1912, con Braque, a Sorgues, dove eseguono i primi papiers-collés.

1912. 1921. Periodo del cosidetto « cubismo sintetico ».

1914. Picasso, che è da anni in rapporto con vari artisti italiani, specialmente futuristi (Severini, Soffici, Balla, Carrà, De Chirico, ecc.), dipinge un papier-collé intitolato « Lacerba », in segno d'amicizia per il gruppo raccolto intorno alla rivista fiorentina. Nell'estate soggiorna ad Avignon.

1915. 1916. Picasso esegue ritratti a matita (tra i quali quelli di Vollard e di Apollinaire) di straordinaria precisione realistica e purezza lineare, influenzati da Ingres.

1917. Accetta l'invito di Cocteau a collaborare ai Balletti Russi diretti da Diaghilev, e nel febbraio parte per l'Italia, dove cura la scenografia ed i costumi di « Parade », balletto di Cocteau e Satie. A Roma si trova con Strawinsky, Satie, Cocteau, Massine, Diaghilev (dei quali disegna vari ritratti) e compie un breve viaggio a Napoli, Pompei e Firenze.

1919. 1924. Picasso seguita a collaborare ai Balletti Russi, con scenografie, costumi e sipari (« Le tricorne » nel 1919, « Pulcinella » nel 1920, « Quadro Flamenco » nel 1921, « Le train Bleu » nel 1924). Nel 1922 lavora anche alla scenografia della « Antigone » di Cocteau, nel 1924 a quella del « Mercure » di Satie. In questi anni, sotto l'influenza dell'arte romana, si svolge il cosidetto periodo « neo-classico » di Picasso, che continua però a dipingere anche quadri cubisti. Ad esempio, nel 1921, a Fontainebleau, egli dipinge le due versioni dei « Tre suonatori in maschera », importantissima opera cubista, e le « Tre donne alla fontana », uno dei capolavori neoclassici.

1925. Dipinge « La dance », quadro che rivela l'interesse per il surrealismo, e che apre un nuovo periodo, detto anche del « neoromanticismo ».

1928. Passa l'estate a Dinard, dove dipinge una serie di scene di vita balneare, e di « monumenti » astratti.

1931. Vollard pubblica « Le chef d'oeuvre inconnu » di Balzac, illustrato con incisioni di Picasso. Questi, che sin dal 1911 aveva illustrato opere di Jacob, Apollinaire, Cocteau, Salmon, Reverdy, Aragon, ecc. illustrerà in seguito anche « Le metamor-

fosi » di Ovidio (1931), la « Lisistrata » di Aristofane (1934), la « Histoire Naturelle » di Buffon (1942), e libri di Eluard, Hugnet, Suarés, ecc.

1932. Nel castello di Boisgeloup, presso Gisors, Picasso riprende la sua attività di scultore. Alla Galleria Georges Petit di Parigi è aperta una grande mostra retrospettiva delle sue opere.

1933. 1934. Picasso fa alcuni viaggi in Spagna, e dipinge scene di « corrida ». Esce a Parigi il primo numero di « Minotaure » con copertina di Picasso.

1935. « Cahiers d'Art » pubblica « Poèmes » di Picasso. Egli incide la « Minotauromachia ».

1936. Scoppia la guerra civile in Spagna e Picasso prende chiaramente posizione a favore dei Repubblicani. E' nominato da questi direttore del Prado.

1937. Scrive « Sueño y mentira de Franco » accompagnandolo con una serie di incisioni contro il dittatore spagnolo. Al padiglione spagnolo dell'Esposizione universale di Parigi, espone « Guernica », il grande quadro ispirato al bombardamento della piccola città.

1939. 1944. Dopo brevi soggiorni ad Antibes ed a Royan, torna, nell'ottobre del 1940, a Parigi, e vi rimane per tutto il periodo dell'occupazione tedesca. Nel 1941 scrive il lavoro teatrale « Le désir attrapé par la queque ». Al Salon d'Automne del 1944 ha una mostra personale di 80 opere.

1945. Si stabilisce prima ad Antibes, poi a Vallauris.

1946. Comincia a produrre ceramiche. Regala al Museo di Antibes un importante gruppo di opere.

1948. Espone le sue ceramiche a Parigi.

1949. Picasso torna in Italia per partecipare ad una sessione del Comitato dei Partigiani della Pace, e visita ancora Roma e Firenze.

1950. Modella l'« Uomo con l'agnello », che poi è stato posto come monumento sulla piazza di Vallauris.

1951. Espone al Salon « Massacro in Corea ».

1952. Espone al Salon de Mai la scultura « La Capra ».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Dichiarazioni di Picasso ed interviste da lui concesse:

1. Picasso speaks, in « The Arts », *Maggio 1923.*
2. Lettera sull'arte, in « Ogoniok » (Mosca), *Maggio 1926.*
3. Conversation avec Picasso, in « Cahiers d'Art », *1935.*
4. Dichiarazioni sulla guerra di Spagna, in « Spingfield Republican », *Luglio 1937.*
5. [Picasso al Congresso degli artisti americani], in « New York Times », *Dicembre 1937.*
6. Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste, in « L'Humanité », *Ottobre 1944.*
7. Picasso explains, in « New Masses », *Marzo 1945.*
8. Picasso n'est pas officier dans l'armée française, in « Lettres Françaises », *Marzo 1945.*
9. En peinture tout n'est que signe, nous dit Picasso, in « Arts », *Giugno 1945.*
10. Conversazioni con Picasso di D. H. Kahnweiler, in « Le Point », *Ottobre 1952.*

Opere principali su Picasso:

CH. ZERVOS: Picasso, voll. 5, *Parigi, 1932-1952.*
CH. ZERVOS: Dessins de Picasso de 1892 à 1948, *Parigi, 1949.*
A. H. BARR: Picasso, Fifty Years of his Art, *New York, 1946.*
D. H. KAHNWEILER: Sculptures de Picasso, *Parigi, 1948.*
F. MOURLOT: Picasso Lithographe, voll. 2 - *Montecarlo, 1949-1952.*
B. GREISER: Picasso peintre-graveur (1899-1931) - *Ginevra, 1939.*

Altri scritti su Picasso:

1897. R. CADALO: Exposicion Ruiz Picasso, in « La Vanguardia » - *Barcellona, 1897.*
1905. G. APOLLINAIRE: Picasso, in « La Plume » - *maggio 1905.*

1912. A. Salmon: La jeune peinture française, pag. 6-51 passim., - *Parigi, 1912.*
1912. G. Stein: Pablo Picasso, in « Camera Work », num. speciale del *1912.*
1913. P. Picasso: Album de reproductions - *Roma, 1913.*
1913. G. Apollinaire: Les peintres cubistes - *Parigi, 1913.*
1913. A. Soffici: Cubismo e oltre - *Firenze, 1913.*
1914. Dodici opere di Picasso - Libreria della Voce, *Firenze, 1914.*
1914. T. Daübler: Picasso, in « Lacerba » - *Firenze, 1914.*
1914. U. Boccioni: Che cosa ci divide dal cubismo, in « Pittura, Scultura futuriste » - *Milano, 1914.*
1914. J. Meier - Graefe: Matisse und Picasso, in « Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst », vol. III - *Monaco, 1914.*
1914. G. Coquiot: Cubistes, futuristes, passéistes - *Parigi, 1914.*
1917. J. Alex. Aksenov: Picasso i okrestnosti - *Mosca, 1917.*
1919. J. Cocteau: Ode à Picasso - *Parigi, 1919.*
1920. C. Carrà: Picasso, in « Valori Plastici » - *Roma, 1920.*
1920. P. Picasso: Trente-deux reproductions des maquettes en couleurs d'après les originaux des costumes & décor pour le ballet Le Tricorne - *Parigi, 1920.*
1920. A. Salmon: Picasso, in l'« Esprit Nouveau », n. 1, pag. 59-81 - *Parigi, 1920.*
1922. M. Raynal: Picasso - *Parigi, 1922.*
1923. J. Cocteau: Picasso - *Parigi, 1923.*
1924. P. Reverdy: Pablo Picasso - *Parigi, 1924.*
1924. W. George: Picasso - *Roma, 1924.*
1926. J. Cocteau: Le rappel à l'ordre - *Parigi, 1926.*
1926. W. George: Picasso, Dessins - *Parigi, 1926.*
1926. C. Einstein: in « Die Kunst des 20. Jahrhunderts » - *Berlino, 1926.*
1926. C. Pavolini: Cubismo, futurismo, espressionismo - *Bologna, 1926.*
1927. O. Schürer: Pablo Picasso - *Lipsia, 1927.*
1927. M. Jacob: Souvenirs sur Picasso in « Cahiers d'Art » - *Parigi, 1927.*
1928. W. Uhde: Picasso et la tradition française - *Parigi, 1928.*
1928. A. Level: Picasso - *Parigi, 1928.*
1928. A. Breton: Le surréalisme et la peinture - *Parigi, 1928.*
1930. E. D'Ors: Picasso - *Parigi, 1930.*
1930. L. Aragon: La peinture au défi - *Parigi, 1930.*
1930. H. Mahaut: Picasso - *Parigi, 1930.*

1930. C. Zervos: Les métamorphoses d'Ovide illustrées par Picasso, in « Cahiers d'Art », n. 10, 1930.
1930. R. Cogniat: Décors de théatre - *Parigi, 1930.*
1930. M. Dale: Picasso - *New York, 1930.*
1931. Picasso. Esposizione alla Galleria Reid e Lefèvre - *Londra, 1931* (Catalogo).
1932. Ch. Zervos: Pablo Picasso, con una bibliografia a cura di G. Scheiwiller - *Milano, 1932.*
1932. W. Grohmann: Pablo Picasso in « Thieme-Becker », vol. XXVII *Lipsia, 1932.*
1932. Picasso à la Galerie G. Petit - *Parigi, giugno-luglio 1932* (Catalogo di esposizione).
1932. Picasso, Kunsthaus - *Zurigo, sett.-ott. 1932* (Catalogo di esposizione).
1932. Picasso, Eaux fortes pour les Metamorphoses d'Ovide, Skira - *Ginevra, 1932.*
1932. « Cahiers d'Arts », n. 3-5, 1932. Numero dedicato a Picasso.
1933. F. Olivier: Picasso et ses amis - *Parigi, 1933.*
1933. M. Raphael: Proudhon, Marx, Picasso - Trois études sur la sociologie de l'art - *Parigi, 1933.*
1933. S. Solmi: Pablo Picasso, in « Der Zeichner » - *Zurigo, 1933.*
1933. L. Venturi: Picasso, ne « « L'Arte » - 1933, pag. 120-140.
1934. G. Castelfranco: La pittura moderna - *Firenze, 1934.*
1935. J. T. Soby: After Picasso - *New York, 1935.*
1935. Cahiers d'Art, n. 7-10, 1935. Numero speciale dedicato alle opere di Picasso fra il 1930 e il 1935.
1935. G. Bazin: Pablo Picasso, in « Histoire de l'art contemporain - La peinture » a cura di R. Huyghe - *Parigi, 1935.*
1935. Picasso, Papiers collés, 1912-1914. Catalogo d'esposizione - *Parigi, febbraio-marzo 1935.*
1936. G. Severini: Ragionamenti sulle arti figurative - *Milano, 1936.*
1936. A. H. Barr: Cubism and Abstract art - *New York, 1936.*
1936. G. De Torre: Picasso - *Madrid, 1936.*
1936. G. Estrada: Genio y figura de Picasso - *Mexico, 1936.*
1936. « Gaceta de Arte », n. 37, numero speciale dedicato a Picasso - *1936.*
1936. U. Ihara: Picasso - *Tokio, 1936.*
1936. V. Nikodem: Pablo Picasso - *Praga, 1936.*
1936. Picasso: bleu and rose periods, 1901-1906 - Seligman and Co. *New York, 1936* (Catalogo di esposizione).

1937. J. Sabartès: Picasso - *Milano, 1937.*
1937. J. Cassou: Picasso - *Parigi, 1937.*
1937. J. Bergamin: Le Mystère tremble: Picasso furioso, in « Cahiers d'Art » - *Parigi, 1937.*
1937. P. Picasso: Songe et mensonge de Franco, texte et dixhuit eauxfortes - *Parigi, 1937.*
1937. Picasso: 20 Years in the Evolution of P., 1903-1923, Galleria Seligman - *New York, novembre 1937.*
1937. Cahiers d'Art, n. 4-5, 1937, numero dedicato a Guernica.
1938. G. Stein: Picasso - *Parigi, 1938.*
1938. P. Haesaerts: Picasso et le goût du paroxysme - *Anversa-Amsterdam, 1938.*
1938. Cahiers d'Art, n. 3-10, 1938; numero dedicato a Picasso.
1939. Picasso before 1910 - Gallerie Perls, *New York, 1939* (Catalogo di esposizione).
1939. A. M. Brizio: Ottocento e Novecento - *Torino, 1939.*
1939. Picasso Forty Years of his Art, Museum of Modern Art. Catalogo dell'esposizione con la prefazione di A. H. Barr - *New York, 1939.*
1939. R. Melville: Picasso, master of the phantom - *Londra, 1939.*
1943. R. Desnos: Picasso 1939-43 - *Parigi, 1943.*
1943. E. Prampolini: Picasso scultore - *Roma, 1943.*
1943. Cinquanta disegni di Pablo Picasso - *Novara, 1943.*
1944. Cahiers d'Art 1940-44; numero dedicato a Picasso.
1944. P. Eluard: A Pablo Picasso - *Parigi, 1944.*
1944. M. De Micheli: a Pablo Picasso - ediz. Pattuglia, *1944.*
1945. Picasso: 27 Oeuvres 1939-1945 au Palais des Beaux Arts - *Bruxelles, 1945* (Catalogo di esposizione).
1945. R. Gómez de la Serna: Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo - *Torino, 1945.*
1945. G. Di San Lazzaro: Cinquant'anni di pittura moderna in Francia, *Roma 1945.*
1945. Picasso Libre, 21 Peintures 1940-1945 - *Parigi, 1945.*
1945. C. Palencia: Picasso - *Mexico, 1945.*
1945. S. Solmi: Disegni di Picasso - *Milano, 1945* (con bibliografia completa sino al 1945).
1945. E. D'Ors: El arte de Picasso - *Madrid, 1945.*
1946. W. Liebermann: Picasso and the ballet - *New York, 1946.*

1946. Ch. Zervos: L'homme à l'agneau de Picasso, in « Cahiers d'Art », 1945-1946, pag. 85,86, e, ibidem, pag. 323, Picasso: Dessins à la mine de plomb.
1946. J. Cassou: Picasso - *Parigi, 1946.*
1946. H. e S. Janis: Picasso, the recent years 1939-45 - *New York, 1946.*
1946. J. Sabartès: Picasso, portraits et souvenirs - *Parigi, 1946.*
1947. C. Brandi: Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e su Picasso - *Firenze, 1947.*
1947. J. Larrea: Picasso-Guernica - *New York, 1947.*
1948. S. et G. Ramie: Céramiques de Picasso - *Ginevra, 1948.*
1948. D. Sutton: Picasso - Peintures époques bleue et rose - *Paris, 1948.*
1948. Cahiers d'Art, n. 1, 1948. Numero dedicato alle ceramiche di Picasso.
1948. J. Merli: Picasso - *Buenos Aires, 1948.*
1948. Ver y Estimar, vol. I, n. 2 - *Buenos Aires, 1948,* dedicato a Picasso.
1948. P. Eluard: Voire - *Ginevra, 1948.*
1948. B. Greiser: Picasso Lithographs, 1945-1948 - *New York, 1948.*
1948. J. Sabartès: Picasso, an intimate portrait - *New York, 1948.*
1948. C. L. Ragghianti: Picasso e l'Astrattismo, in « Firenze e il Mondo » - *Firenze, gennaio-aprile 1948.*
1948. T. Tzara: Pablo Picasso - *Ginevra, 1948.*
1949. Ch. Zervos: Ouvres récentes de Picasso exposées à la Maison de la Pensée française, Cahiers d'Art, n. 2, 1949.
1949. G. Walther: Picasso - *Stoccarda, 1949.*
1949. G. Marchiori: L'ultimo Picasso - *Venezia, 1949.*
1949. J. Lassaigne: Picasso - *Parigi, 1949.*
1949. J. Bouret: Picasso - *Paris, 1949.*
1950. M. Raynal ed altri: De Picasso au Surréalisme - Skira, *Ginevra, 1950.*
1950. A. Cirici Pellicer: Picasso avant Picasso - *Ginevra, 1950.*
1950. C. Z.: Oeuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso, in « Cahiers d'Art », n. 2, 1950.
1950. J. A. Gaya Nuno: Picasso - *Barcellona, 1950.*
1951. M. Gieure: Initiation à l'oeuvre de Picasso - *Parigi, 1951.*
1951. G. Veronesi: Sculture di Picasso, in « Emporium » - *aprile 1951,* pag. 148-53.

1951. Couleur de Picasso, in « Verve », numero dedicato a Picasso a Vallauris - *ottobre 1951.*
1951. A. Verdet: Pablo Picasso au Mueés d'Antibes - *Parigi, 1951.*
1951. M. Zambrono: L'amour et la mort dans les dessins de Picasso, in « Cahiers d'Art », 1951.
1952. P. Eluard: Picasso-Dessins - *Parigi, 1952.*
1952. « Le Point », numero dedicato a Picasso, n. XLII - *ottobre 1952.*
1952. A. Verdet: La chèvre de Picasso - *Parigi, 1952.*
1952. E. Rosenthal: Picasso painter and engraver - *St. Francisco, 1952.*
1953. Realismo. Numero speciale per la Mostra di Picasso a Roma, *marzo-aprile 1953.*
1953. La Biennale. Numero speciale per la Mostra di Picasso a Roma, *1953.*
1953. Catalogo della Mostra di Picasso a Roma nel 1953, a cura di L. Venturi.
1953. Catalogo della Mostra di Picasso al Museo di Lione, con testi di J. Cassou, D. H. Kahnweiler, Ch. Zervos, R. Jullian, M. Michaud - *Lione, 1953.*

Alla Bibliografia del Catalogo della Mostra di Roma, sono state qui aggiunte alcune opere importanti.

TAVOLE

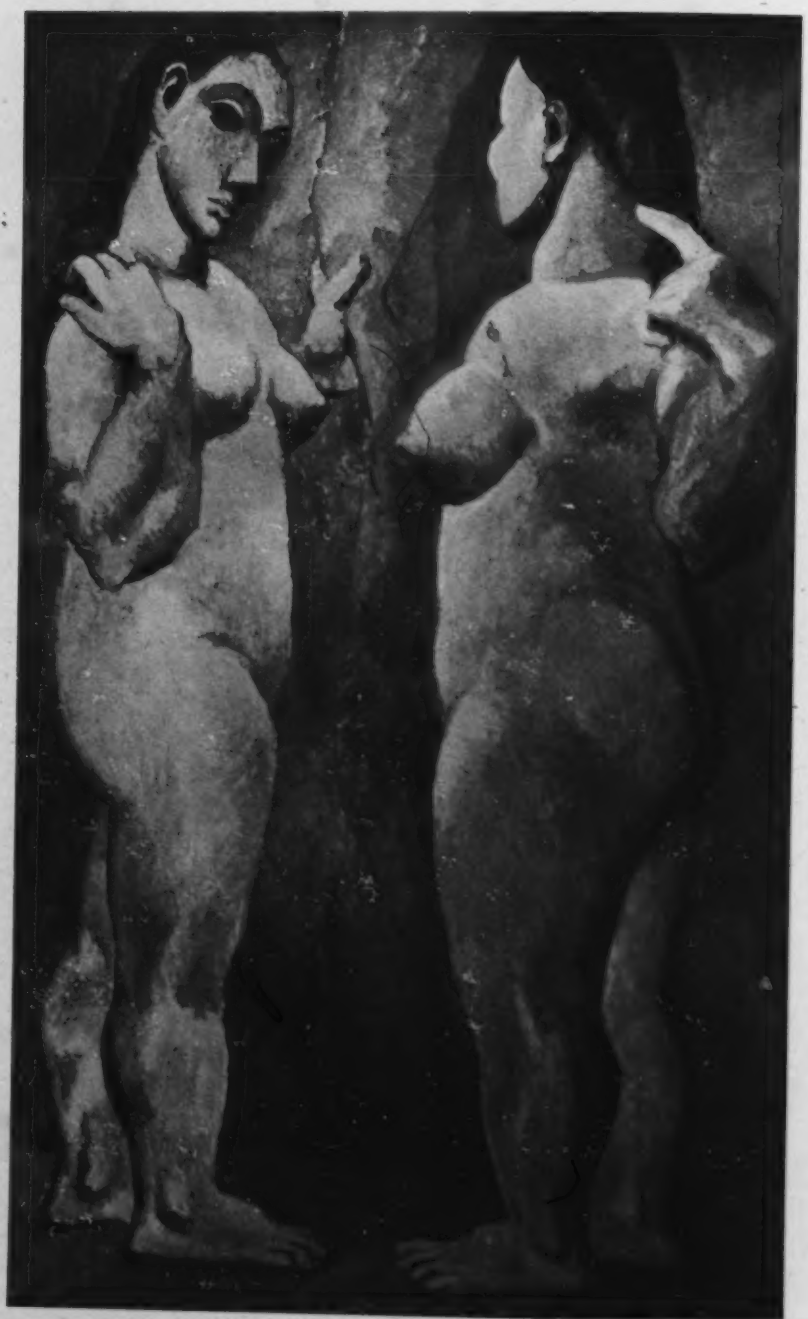
1. Bibi la purée.

2. La bevitrice.

3. La donna con la cornacchia.

4. La coppia (I miserabili).

5. Saltimbanco seduto con ragazzo.



6. Due donne nude.

7. Studio per « Les Demoiselles d'Avignon ».

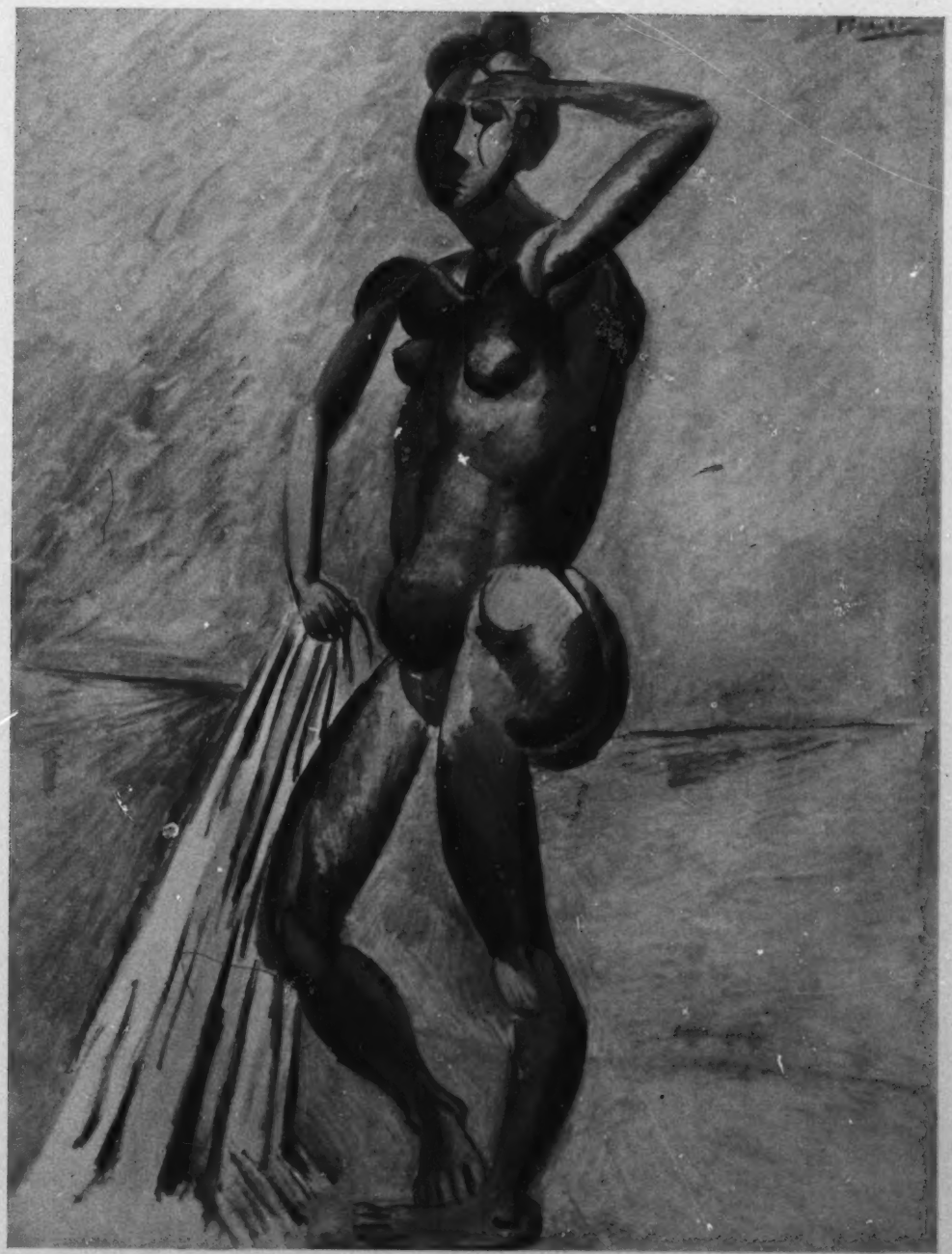
8. Studio per « Les Demoiselles d'Avignon ».

9. Studio per « Les Demoiselles d'Avignon ».

10. Studio per « Les Demoiselles d'Avignon ».

11. Testa.

12. Paesaggio.



13. La bagnante.

14. Grande donna nuda con il braccio alzato.

15. Natura morta.

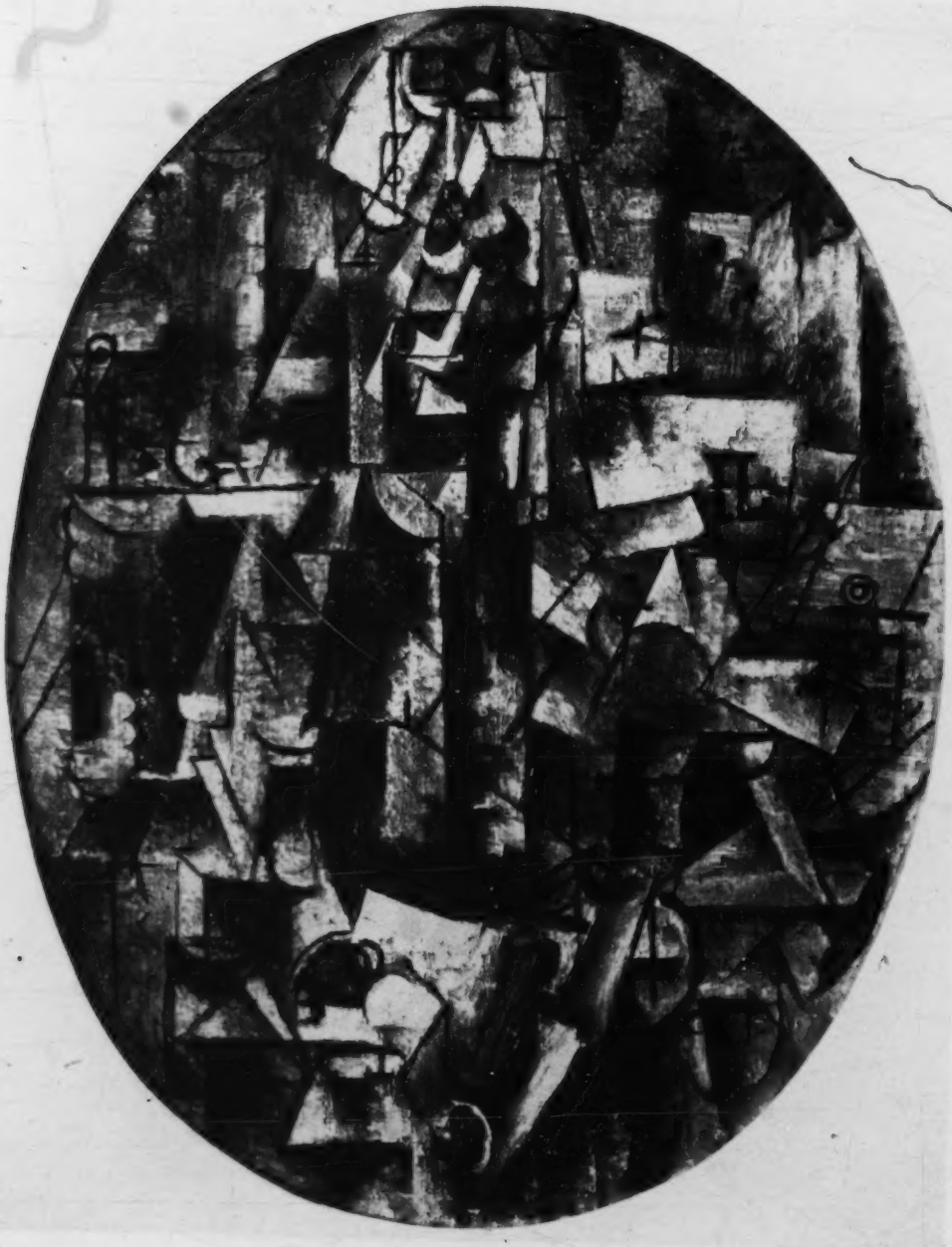
16. La cioccolatiera.

17. Natura morta con i pani.

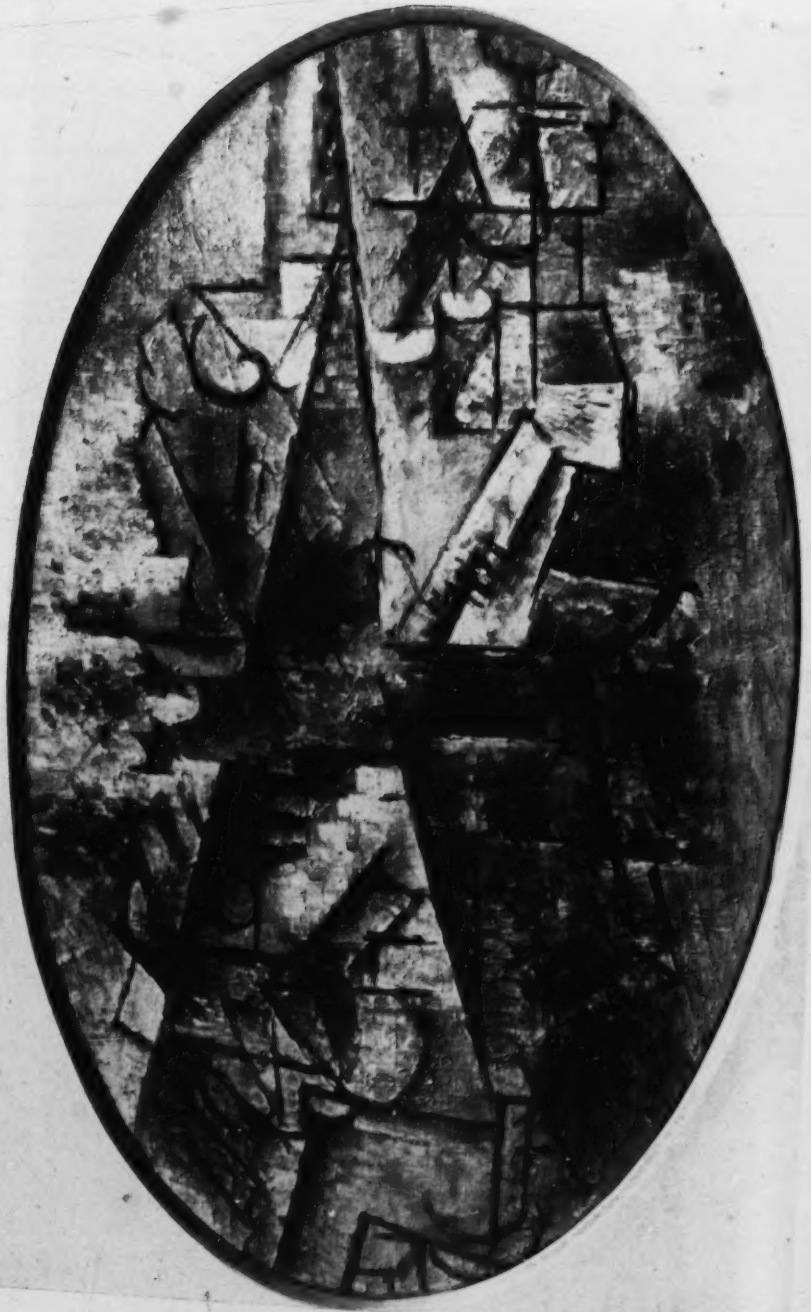
18. Donna in verde.

19. Donna seduta.

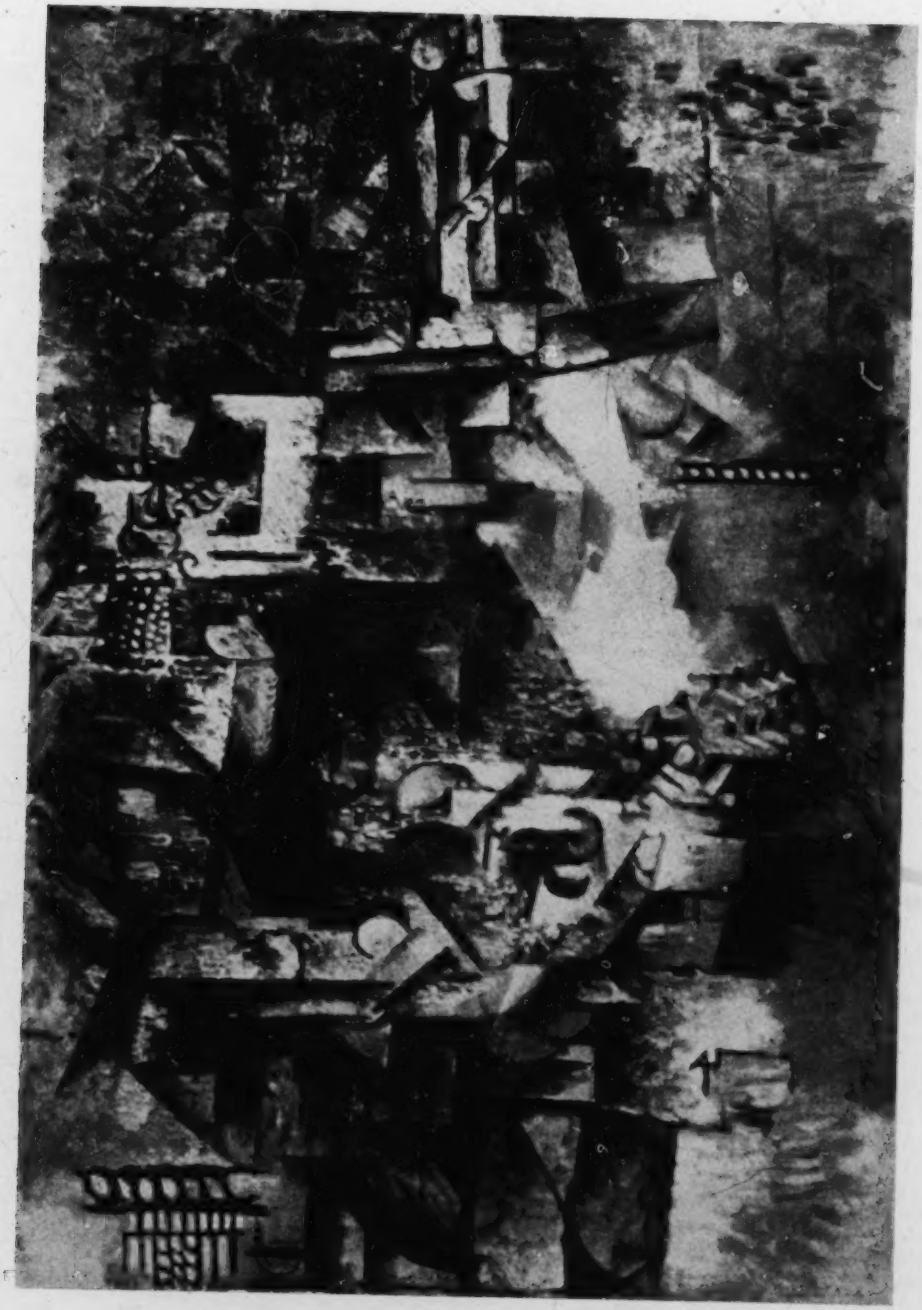
20. Ragazza con il mandolino.



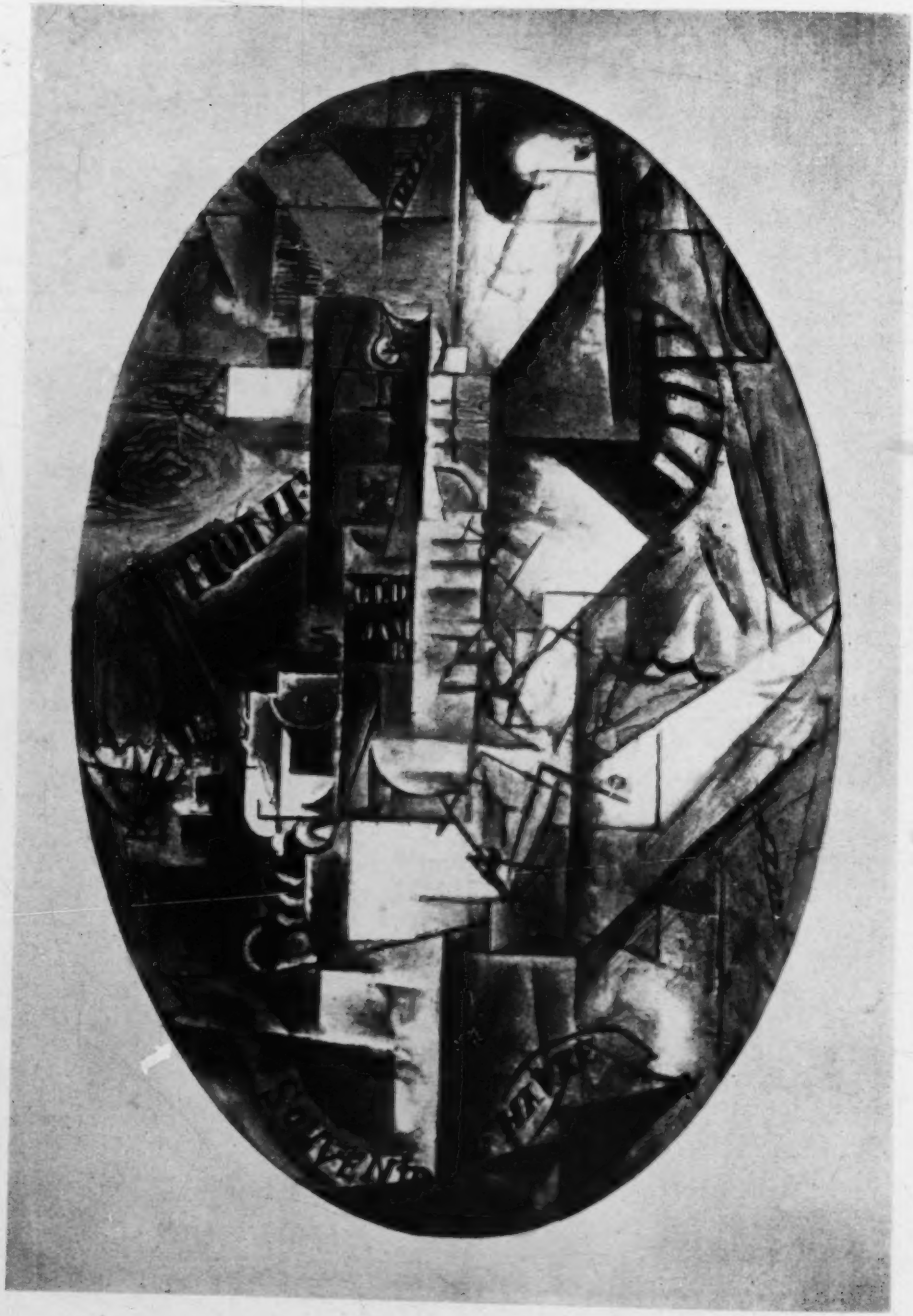
21. Uomo con la pipa.



22. L'uomo dal mandolino.



23. Il suonatore di mandolino.

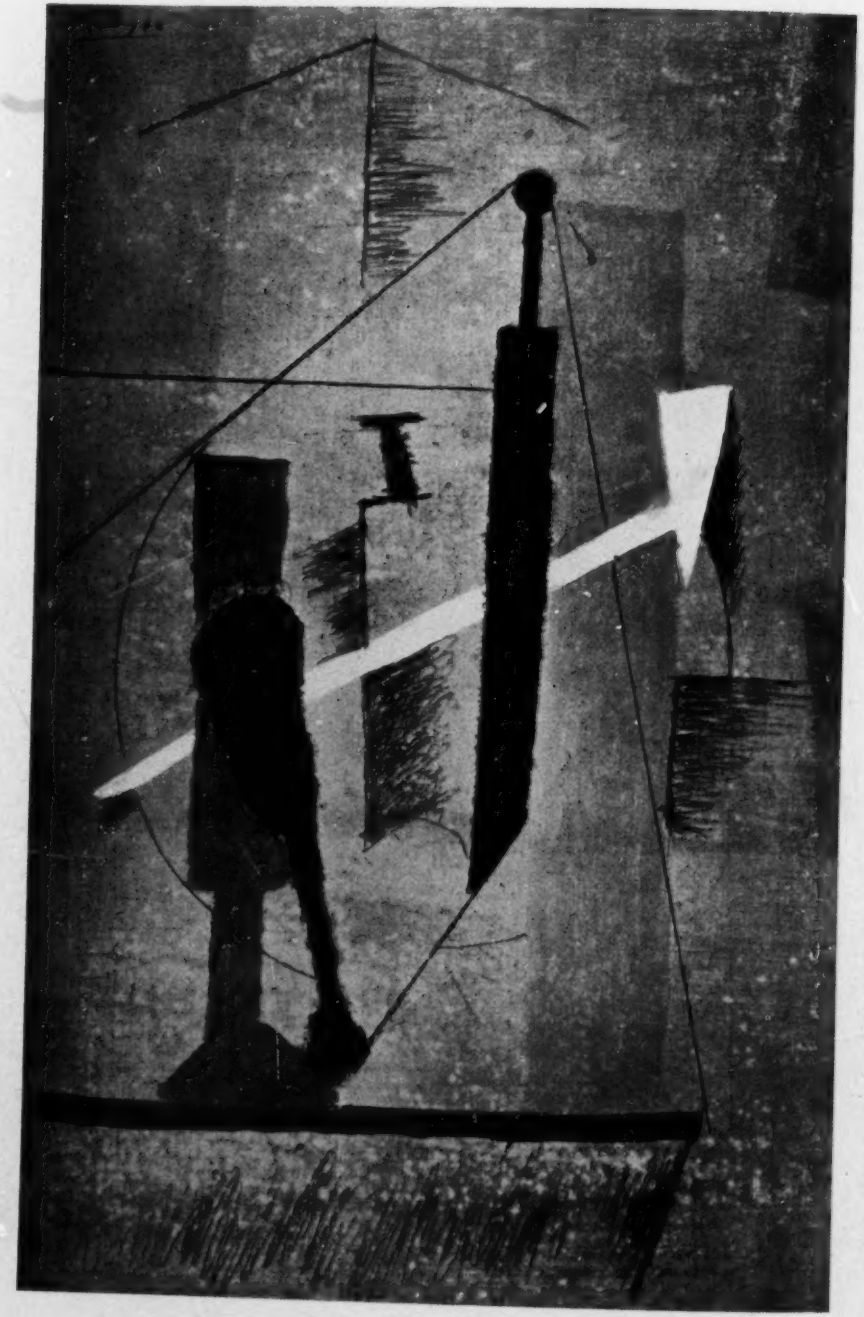


24. Ricordo di Le Hâvre.

25. Composizione.

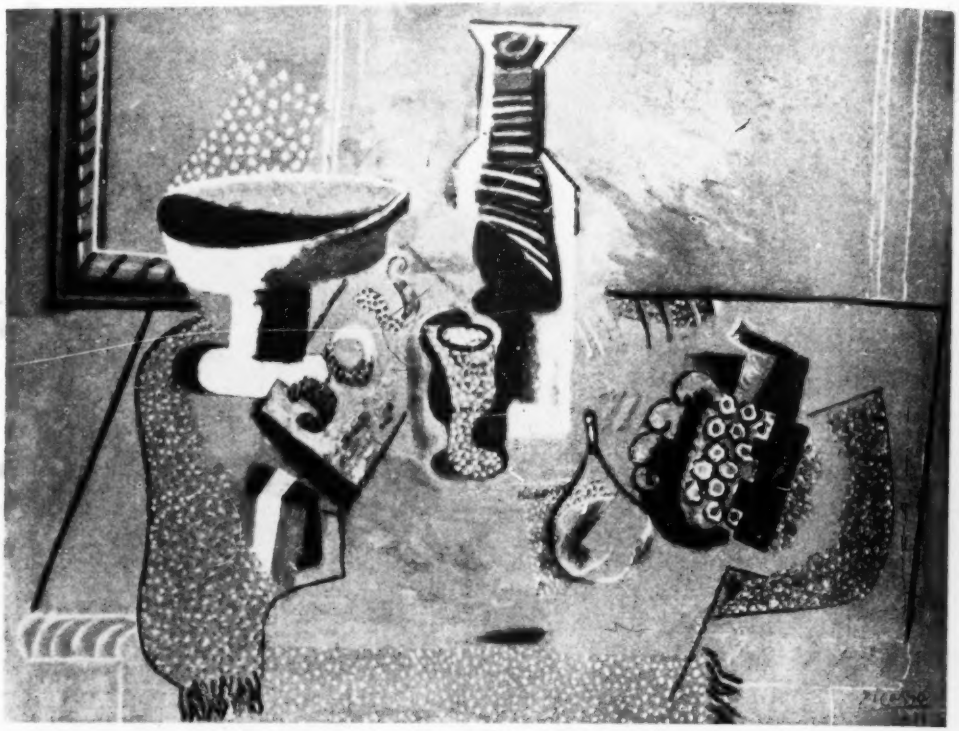
26. « Ma jolie ».

27. Donna in camicia seduta in poltrona.



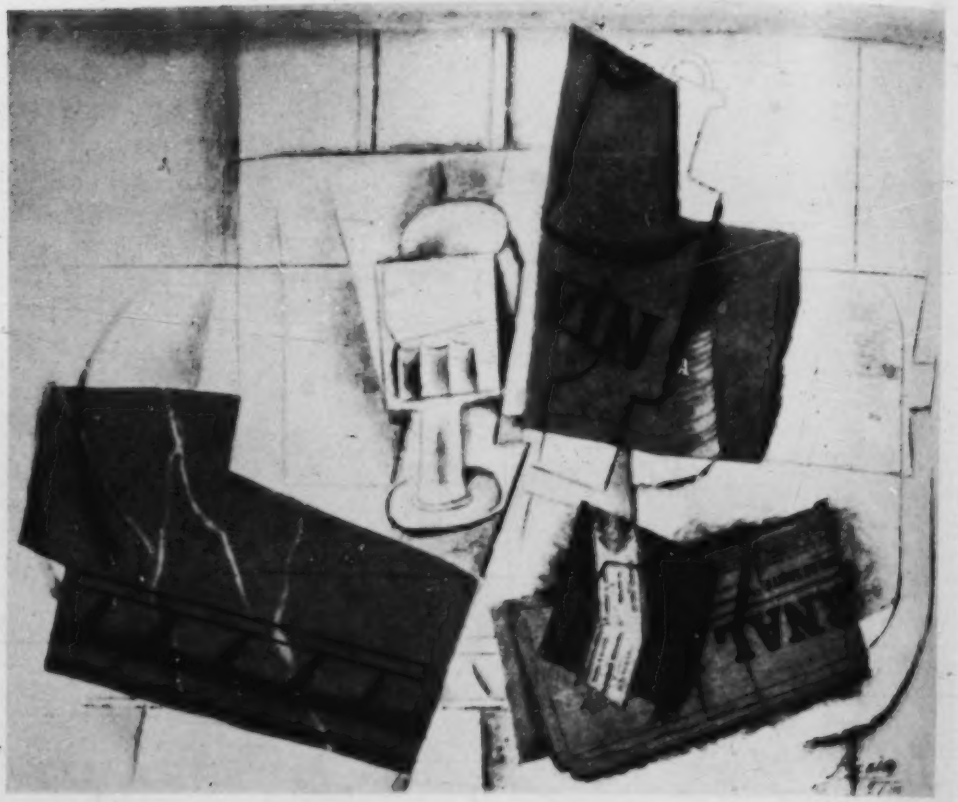
28. Bottiglia, bicchiere e pipa.

29. Carta da gioco e fruttiera.

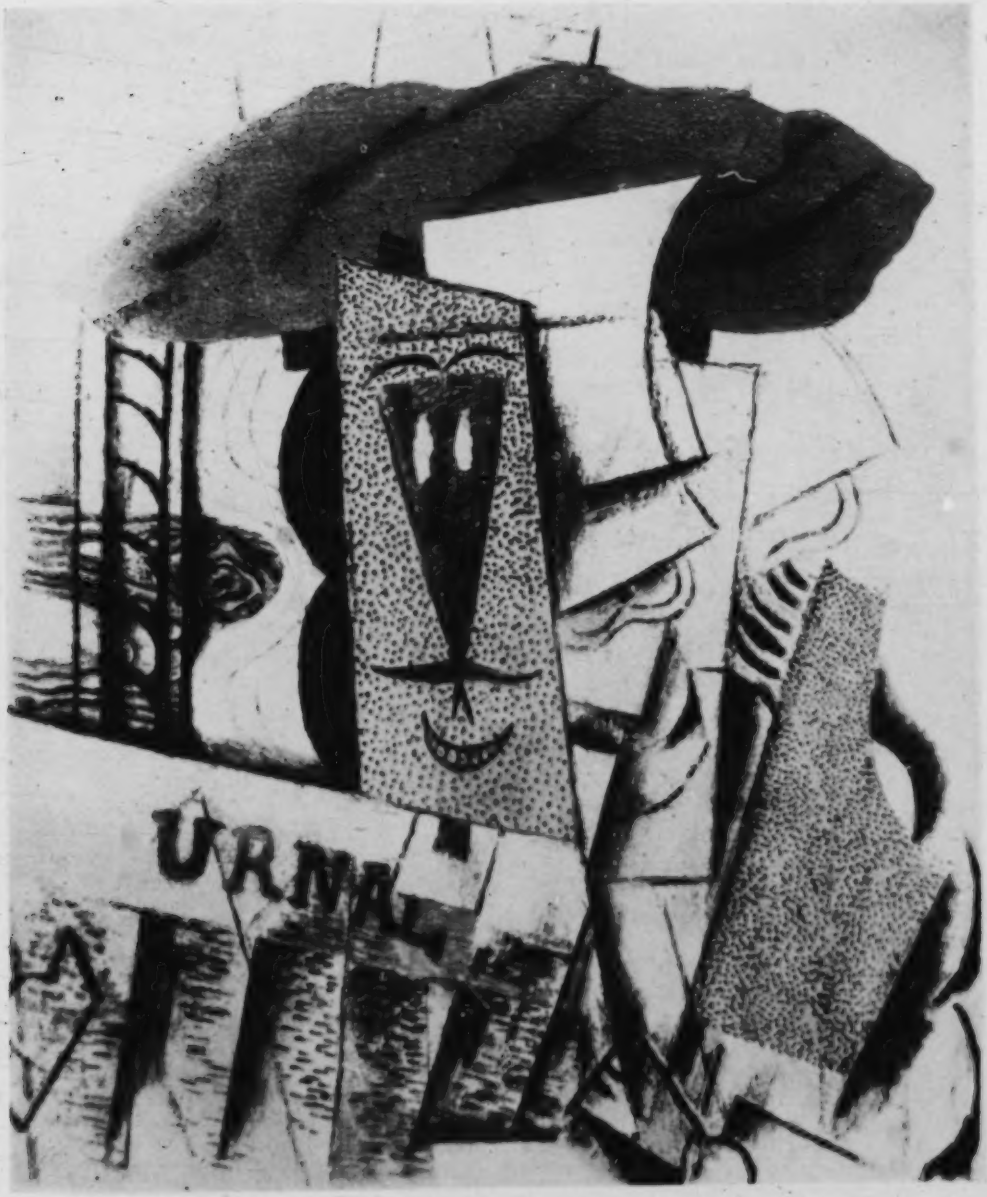


30. Natura morta verde.

31. Il giocatore di carte.



32. Il giornale.



31. Lo studente.

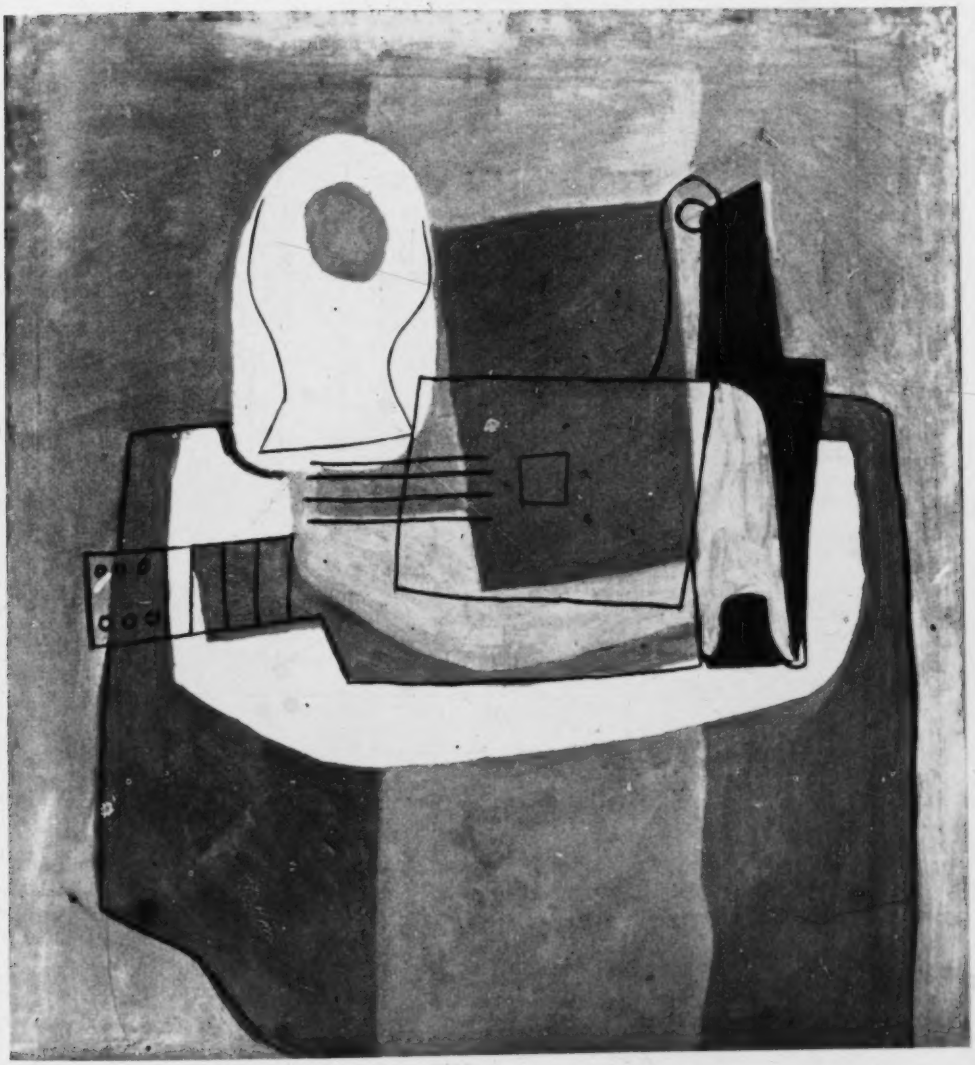
35. Ritratto

36. Ritratto.

37. Il tavolino.

38. Il cassettone.

39. Testa di donna.



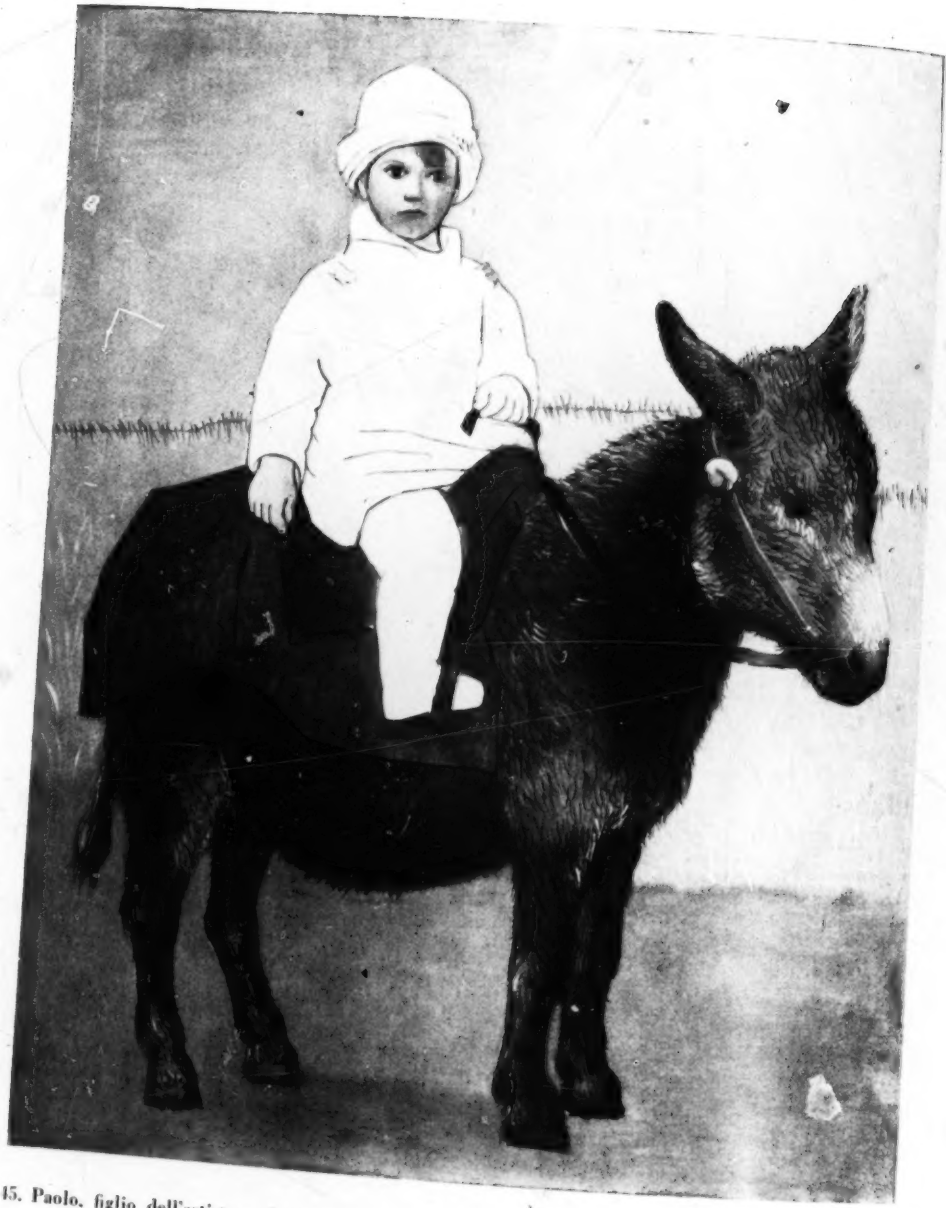
10. Chitarra, bottiglia e fruttiera.

41. Maternità

12. Maternità.

43. Donna in camicia.

44. La madre dell'artista.



15. Paolo, figlio dell'artista a due anni su un asino

16. **Paolo, figlio dell'artista** a due anni, con agnellino.

47. Paolo, figlio dell'artista, a due anni.

48. Paolo, figlio dell'artista, a tre anni. vestito da arlecchino.

49. Fruttiera e chitarra.

50. Uomo con la chitarra.

51. Paolo, figlio dell'artista, a quattro anni, vestito da Pierrot.

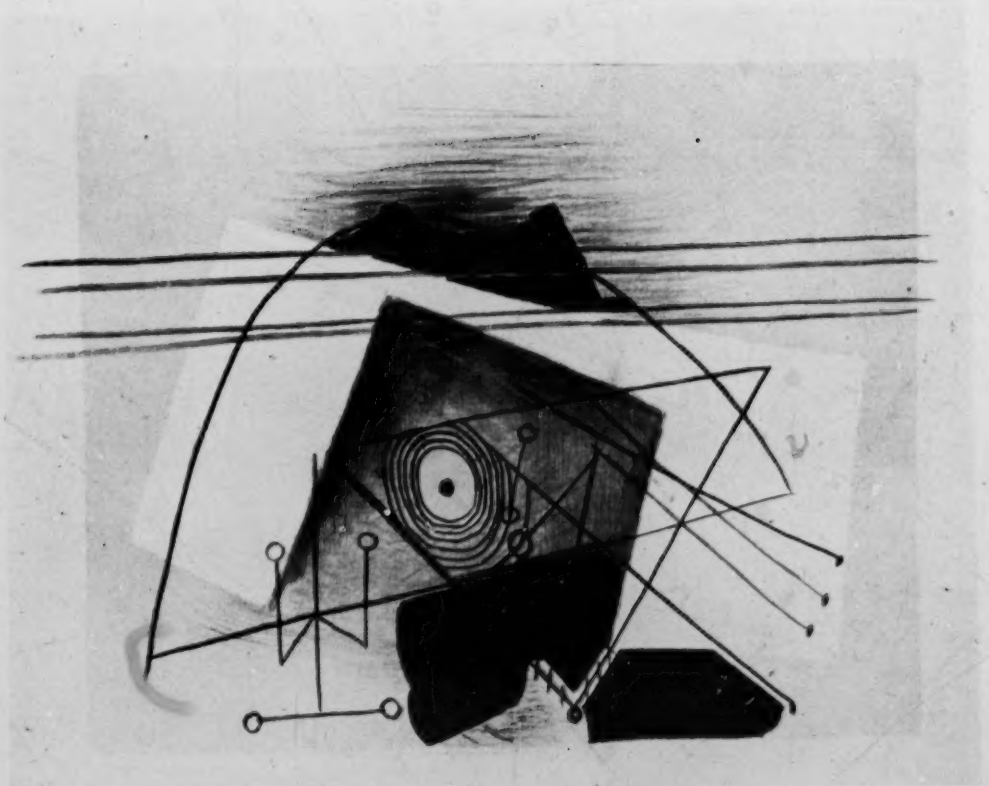
52. Paolo, figlio dell'artista, a quattro anni, vestito da torero.

53. Sulla spiaggia.

54. Il pittore e il suo modello.

59. La poltrona rossa.

60. Fruttiera e chitarra su fondo grigio.



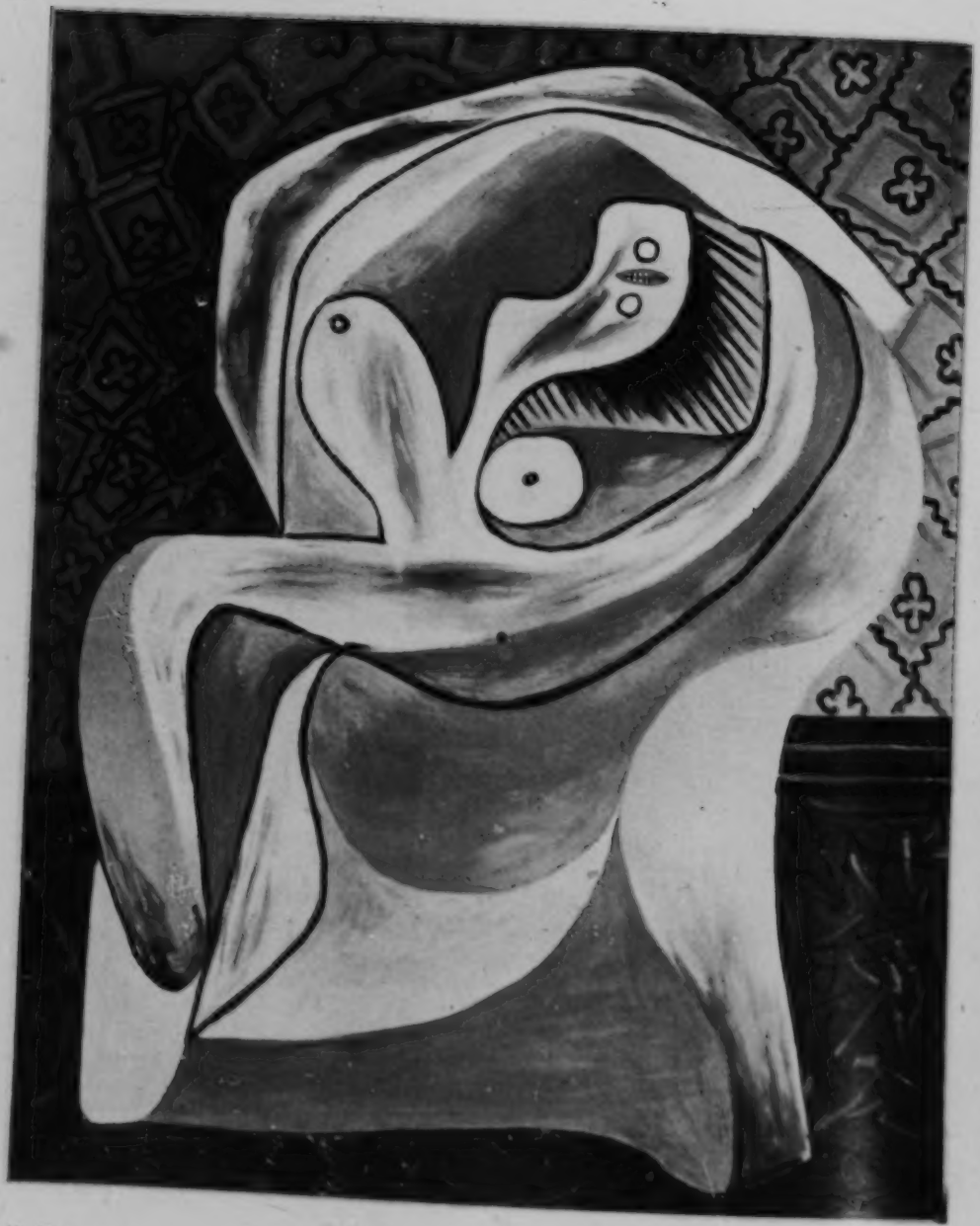
55. Strumenti di musica.

56. Nudo in piedi.

57. Paolo, figlio dell'artista, a quattro anni, vestito da Pierrot con un mazzo di fiori.

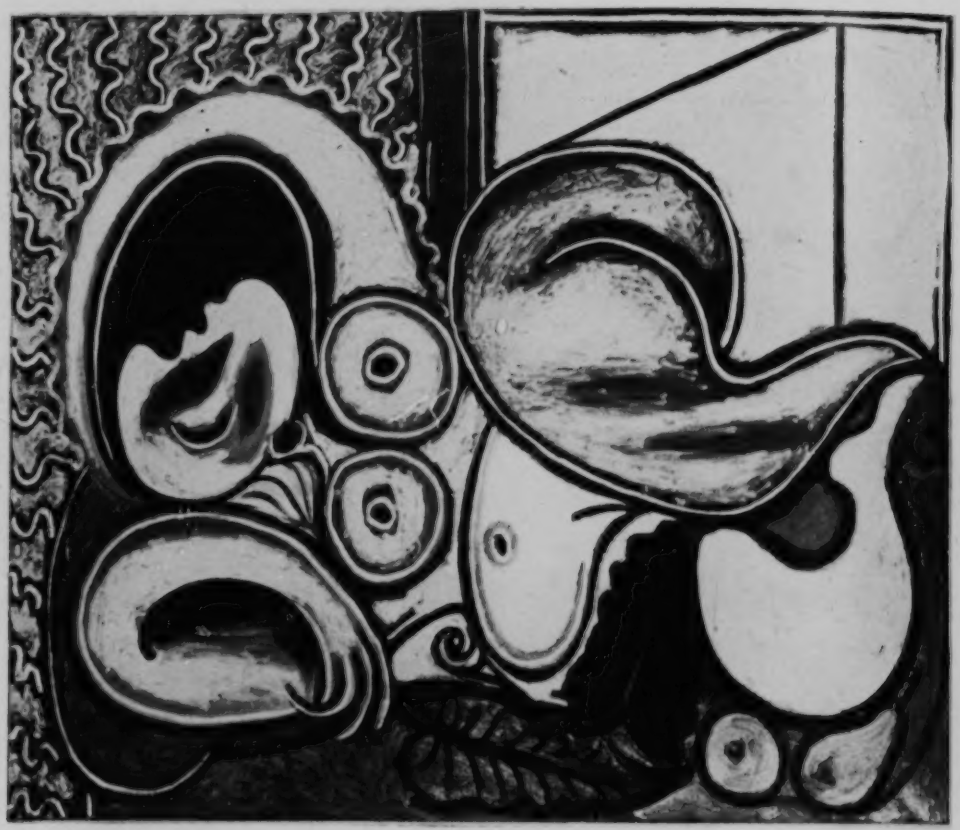
58. La lampada.

61. Donna con fiore.



62. Il riposo.

63. Bagnante che gioca al pallone.



64. Donna sdraiata.

65. Nudo sdraiato.

66. Donna nella poltrona gialla.

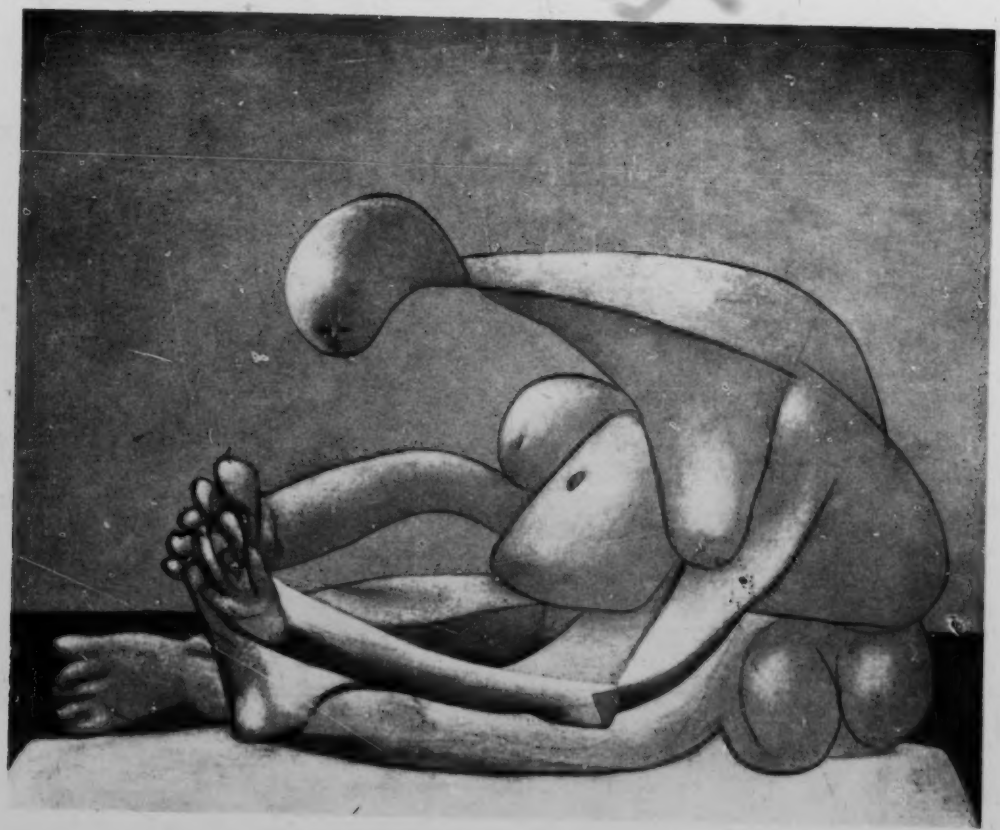
67. La famiglia.

69. Donna nuda distesa.

68. Donna seduta che legge.

70. Figura.

71. Donna seduta.



72. Donna seduta sulla spiaggia.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

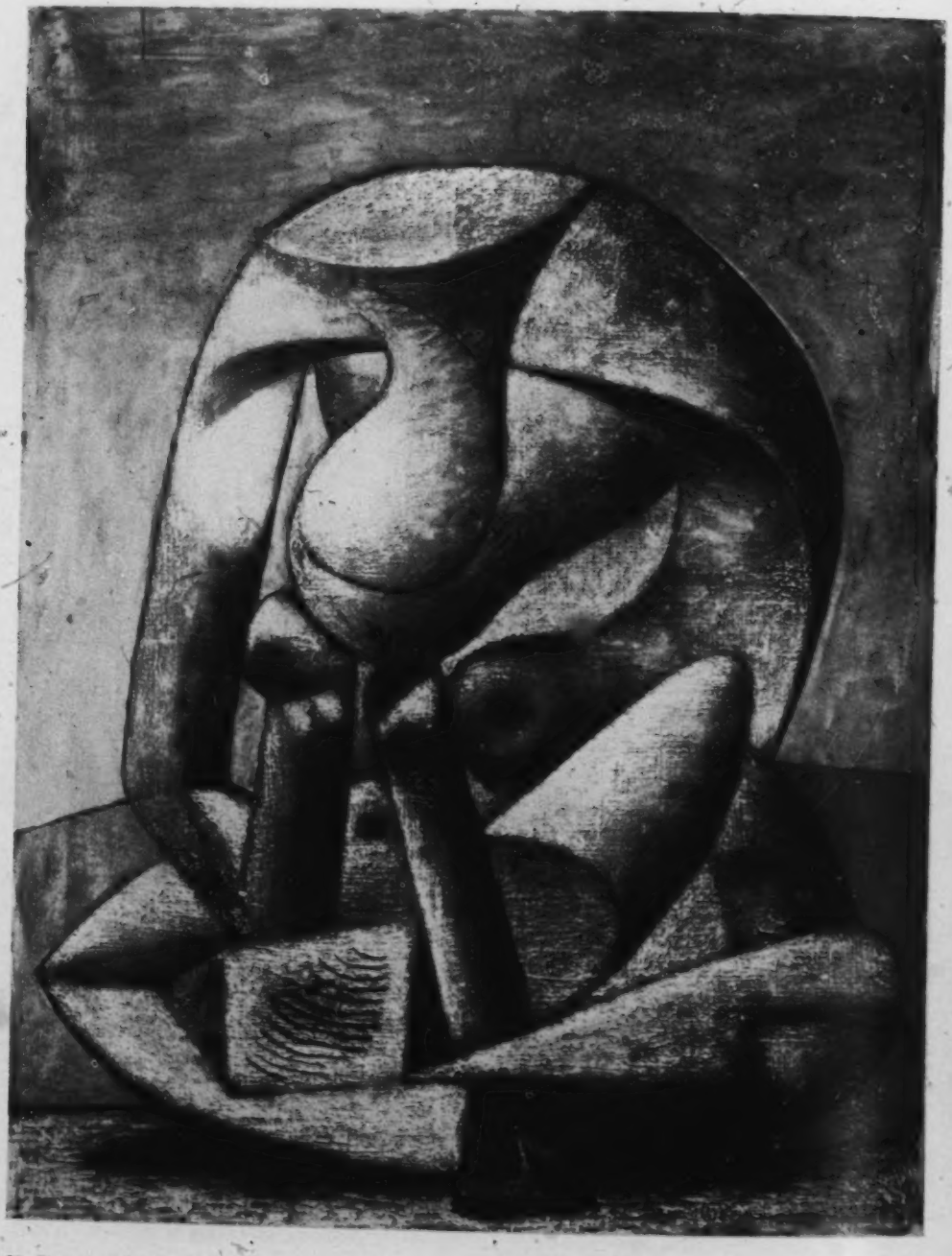
Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Location of original: The Tate Gallery, Milbank, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micropmedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General



73. Donna seduta con libro.

74. Donna seduta.

75. Arlesiana.

76. Donna seduta.

77. Donña seduta.

78. Natura morta con testa di toro nera, libro, tavolozza e candeliere.

79. Natura morta con testa di toro rossa, tavolozza e candeliere.

80. Maria, figlia dell'artista, a due anni e mezzo con una bambola vestita da marinaio.

81. Maria, figlia dell'artista, a due anni e mezzo con una barchetta.

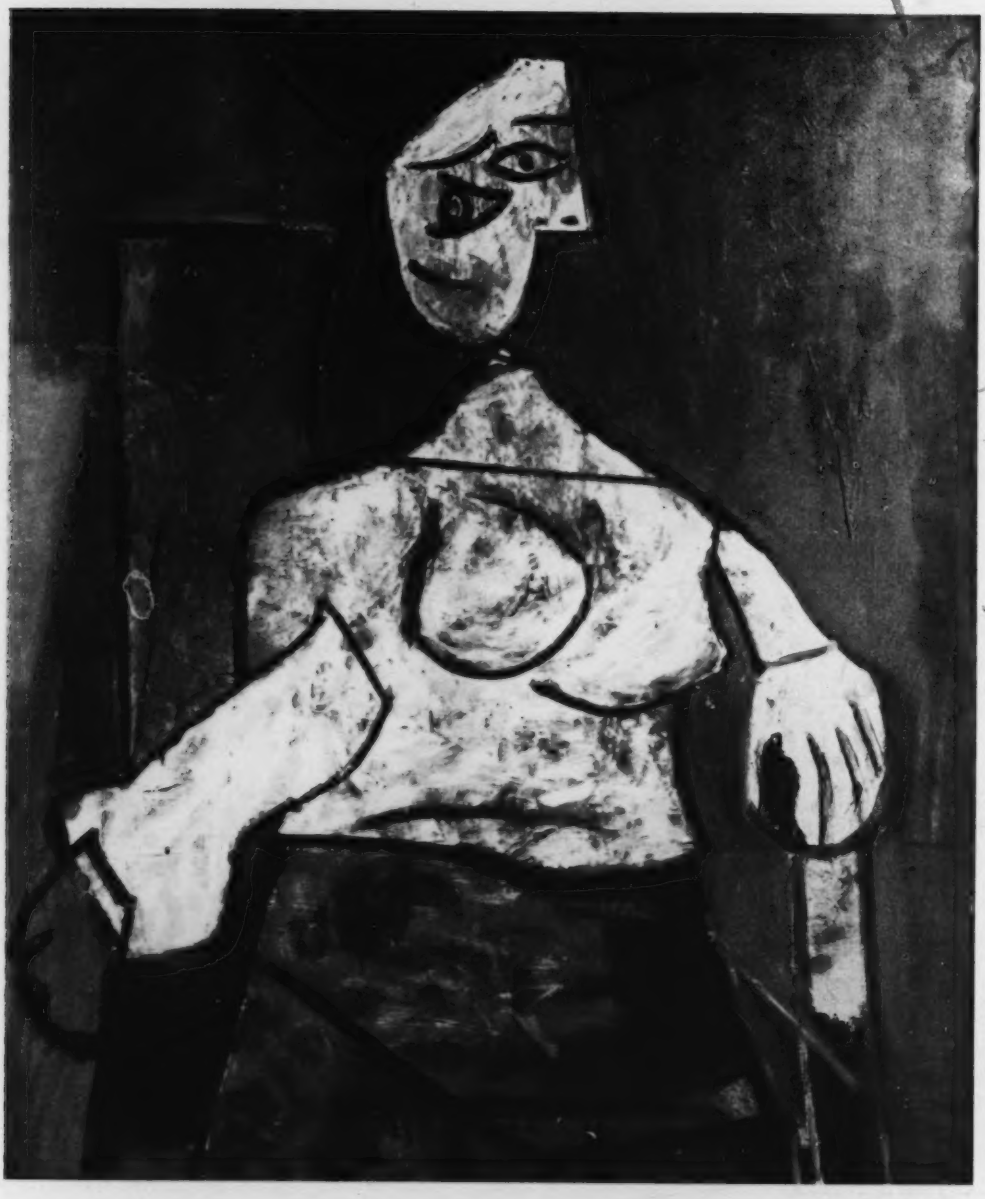
82. Gatto e uccello.

83. Donna coricata con un libro.

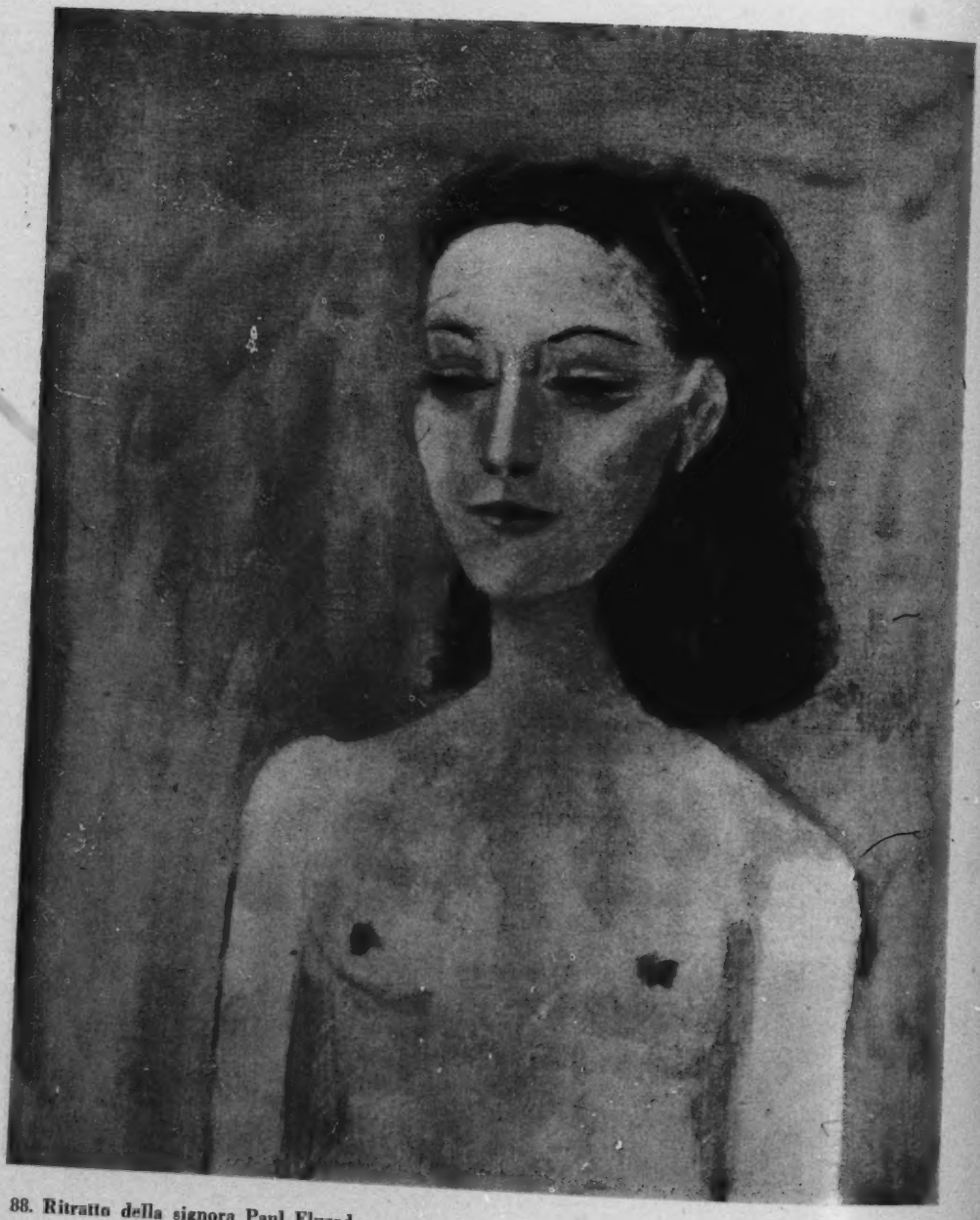
84. Donna seduta.

85. Nudo seduto.

86. Caffè a Royan.



87. Donna seduta.



88. Ritratto della signora Paul Eluard.

89. Donna seduta.

90. Donna seduta con il cappello a piume.

91. Donna seduta con l'Abbecedario.

92. Donna seduta.

93. Donna seduta.

94. Il ragazzo con l'aragosta.

95. Donna seduta con cappello a pesce.

96. Donna con carciofo.

97. Testa di toro davanti alla finestra.

98. Nudo disteso.

99. Natura morta con cestino di frutta.

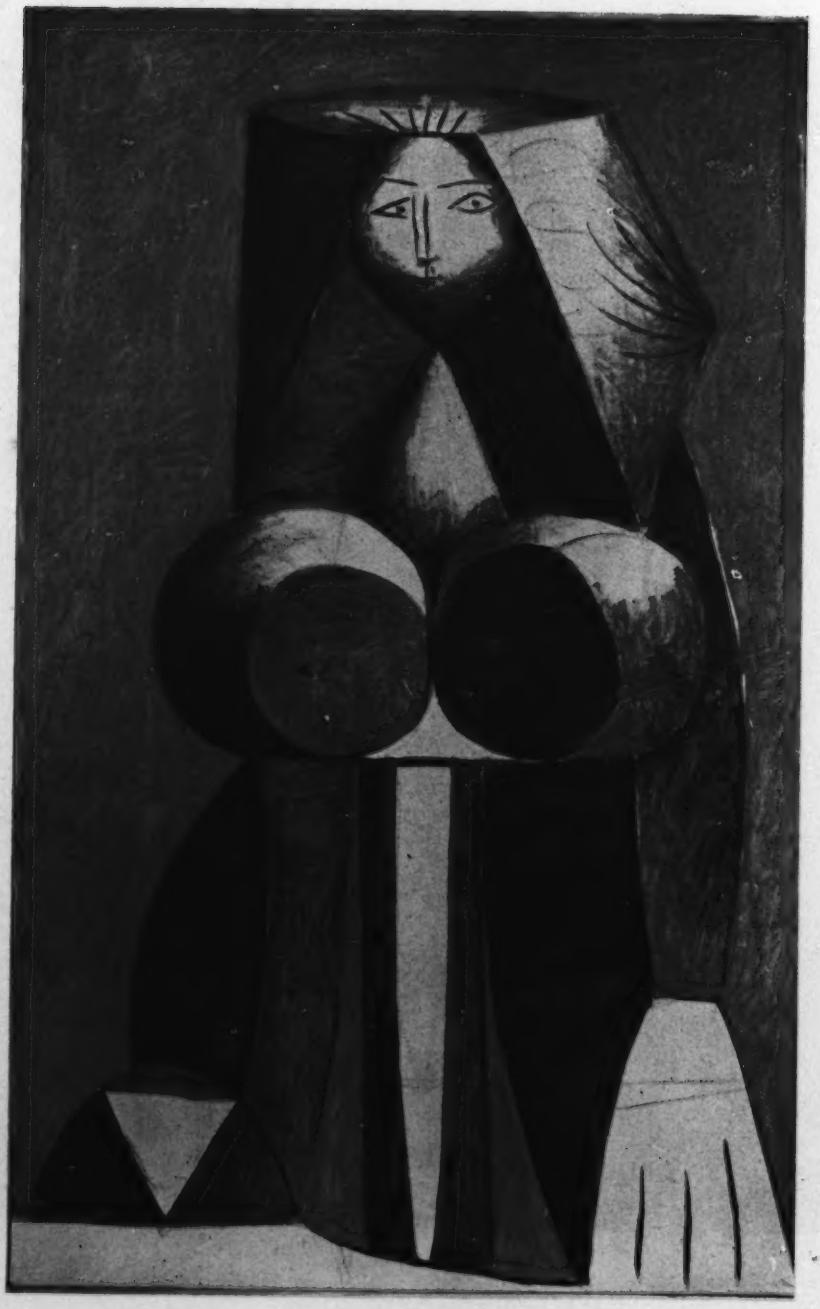
100. Bambino con piccione.

101. Il buffet del Catalan.

102. Donna seduta.

103. Busto di donna.

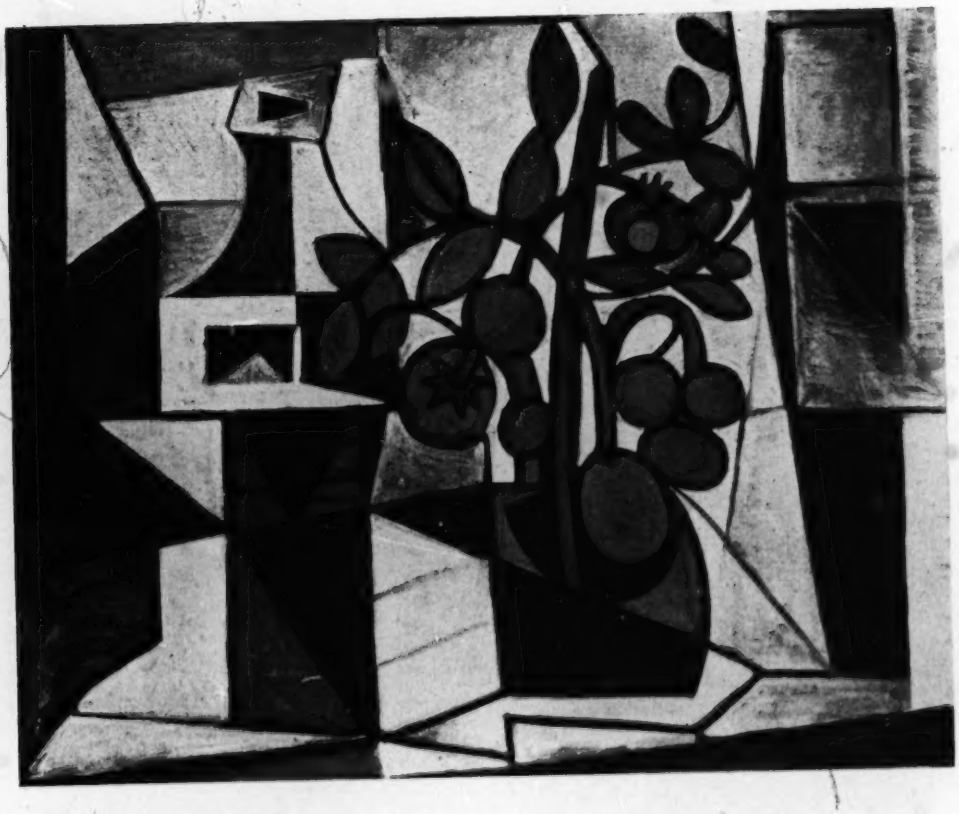
104. Busto di donna.



105. Donna seduta.

106. Donna seduta.

107. Busto di donna con cappello bleu.



108. Pianta di pomodori.

109. Nudo disteso e donna che si lava i piedi.

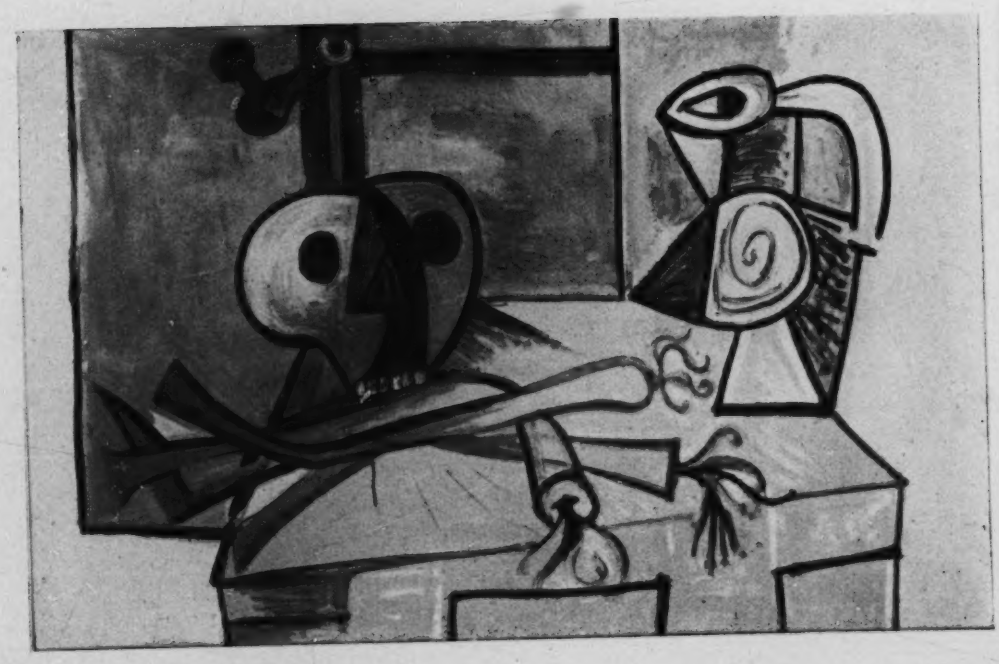
110. Donna seduta.

111. Donna seduta.

112. Ragazza in piedi.

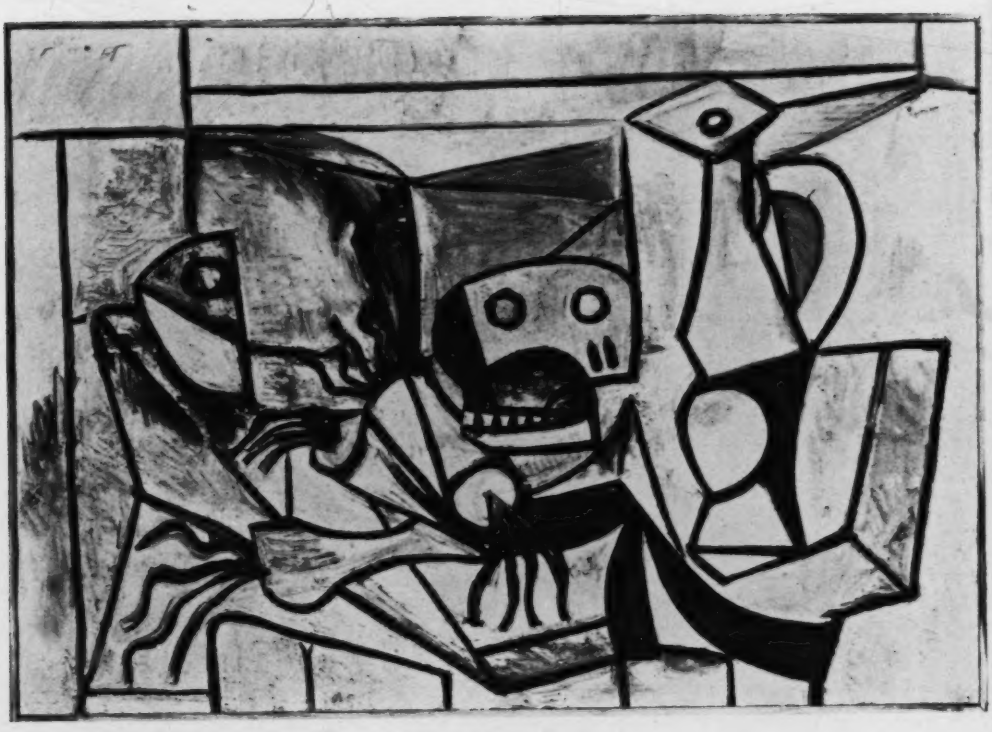
113. Veduta di Parigi.

114. Natura morta, teschio, pomi e vaso.

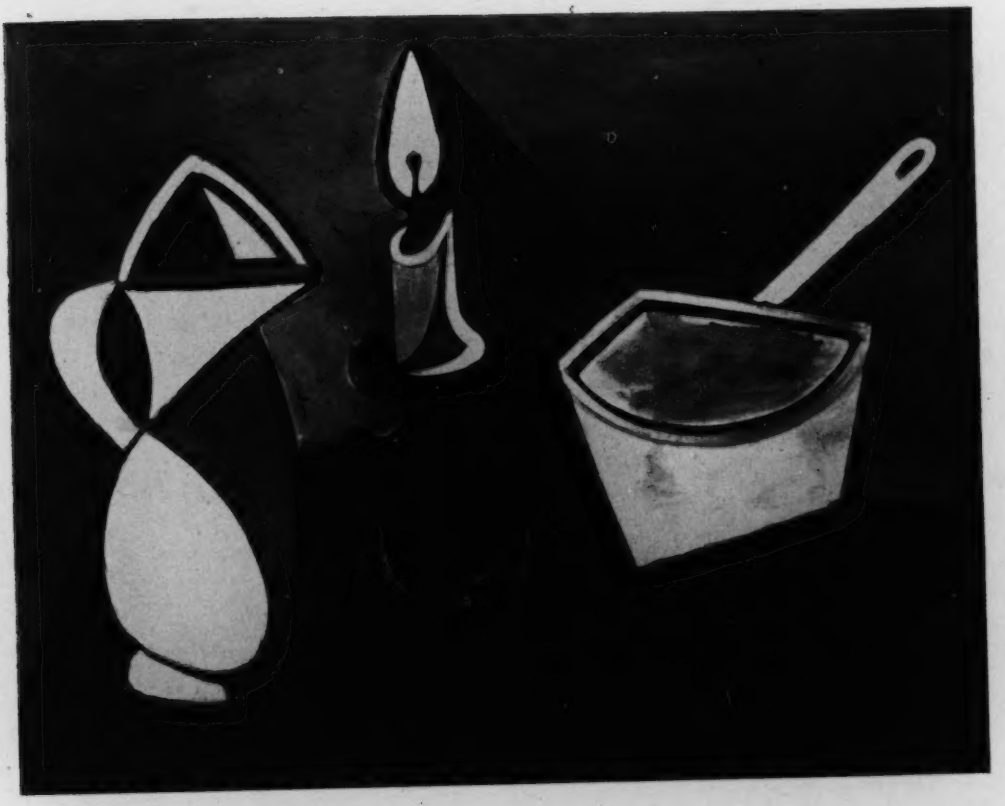


115. Natura morta, teschio, porri e vaso.

116. Natura morta, teschio, lucerna, porri e vaso.



117. Natura morta, teschio, porri e vaso.



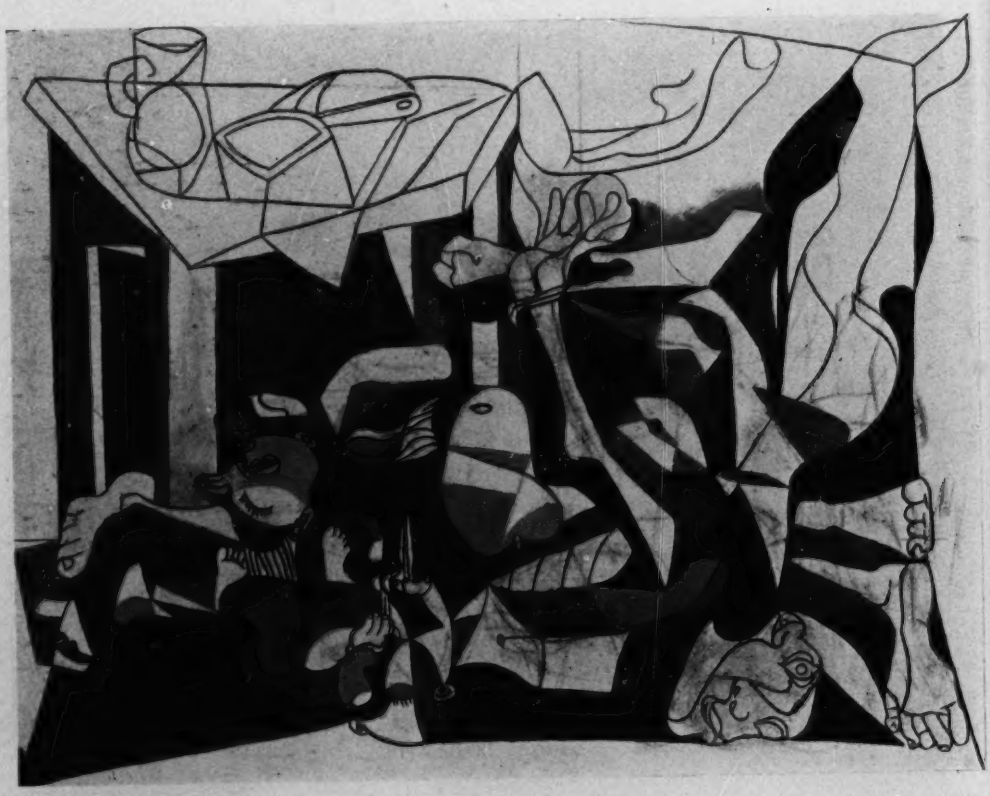
118. La casseruola smaltata.

119. Ragazza seduta.

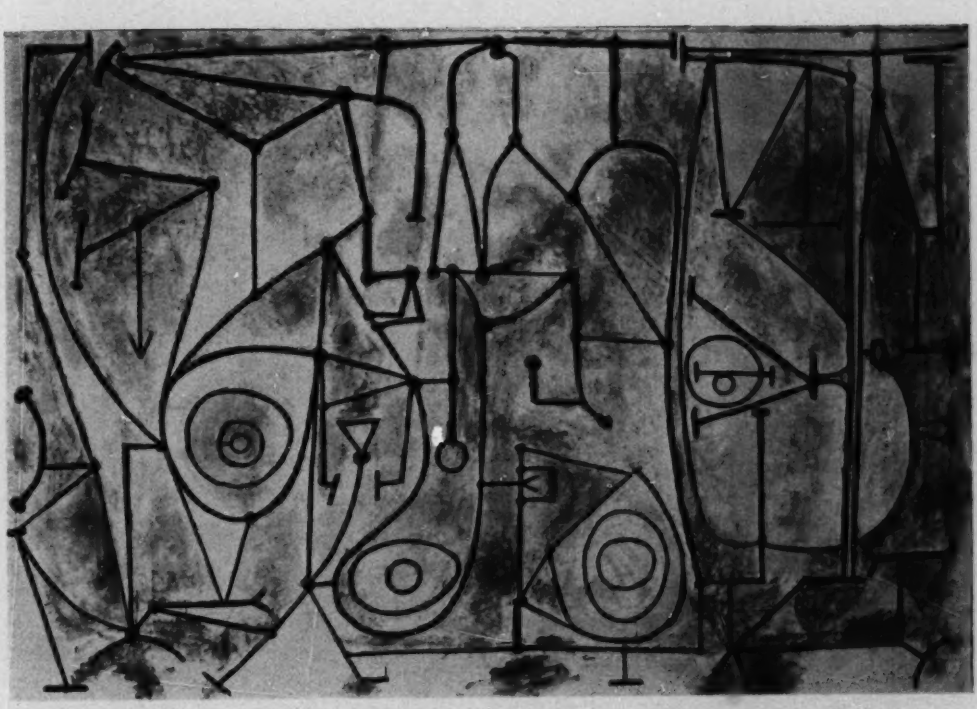
120. Natura morta con la lampada.

121. Donna seduta.

122. Donna seduta.



123. Il carnaio.



124. Cucina.

125. Cucina.

126. Donna sedúta.

127. Il figlio Claudio in costume palacco.

128. Il figlio Claudio a un anno e mezzo con sua madre.

129. Donna seduta.

130. Donna seduta.

131. Il figlio Claudio a un anno e mezzo nel suo letto.

132. Donna seduta.

133. Donna nuda.

134. Donna seduta.

135. Donna seduta.

136. Donna seduta.

137. Donna seduta.

138. Il figlio Claudio a due anni col suo cavalluccio.

139. Il figlio Claudio a due anni nella sua carrozzella.

140. Claudio e Paloma.

141. Paloma su fondo rosso.

142. Donna che disegna vicino ai suoi bambini.

143. Paloma nella seggiolina.

144. Gallina.

145. Gallo con paniere di vimini.

146. Le ragazze della Senna (da Courbet).

147. Panorama di Vallauris in bruno.

148. I giocattoli.

149. La capra.

150. Fumate a Vallauris.

151. Chiaro di luna.

152. Paesaggio notturno.

153. Natura morta, teschio, porri e vaso.

154. Bambino con l'arancia.

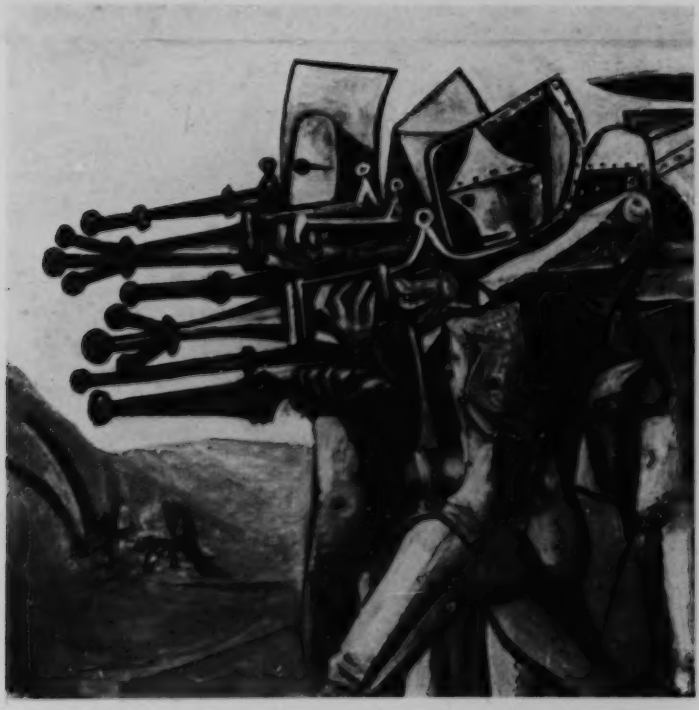
156. Donna seduta su fondo scuro.

155. Maternità e arancia.

157. Donna che disegna.

158. Giovedì.

159. Massacro in Corea.



159. Massacro in Corea (particolare).

160. Paesaggio mediterraneo.

161. Donna su fondo rosso e giallo.

162. Ritratto della Signora H. P.

163. Ritratto della Signora H. P., fondo verde.

164. Cranio di capra, bottiglia e candela.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

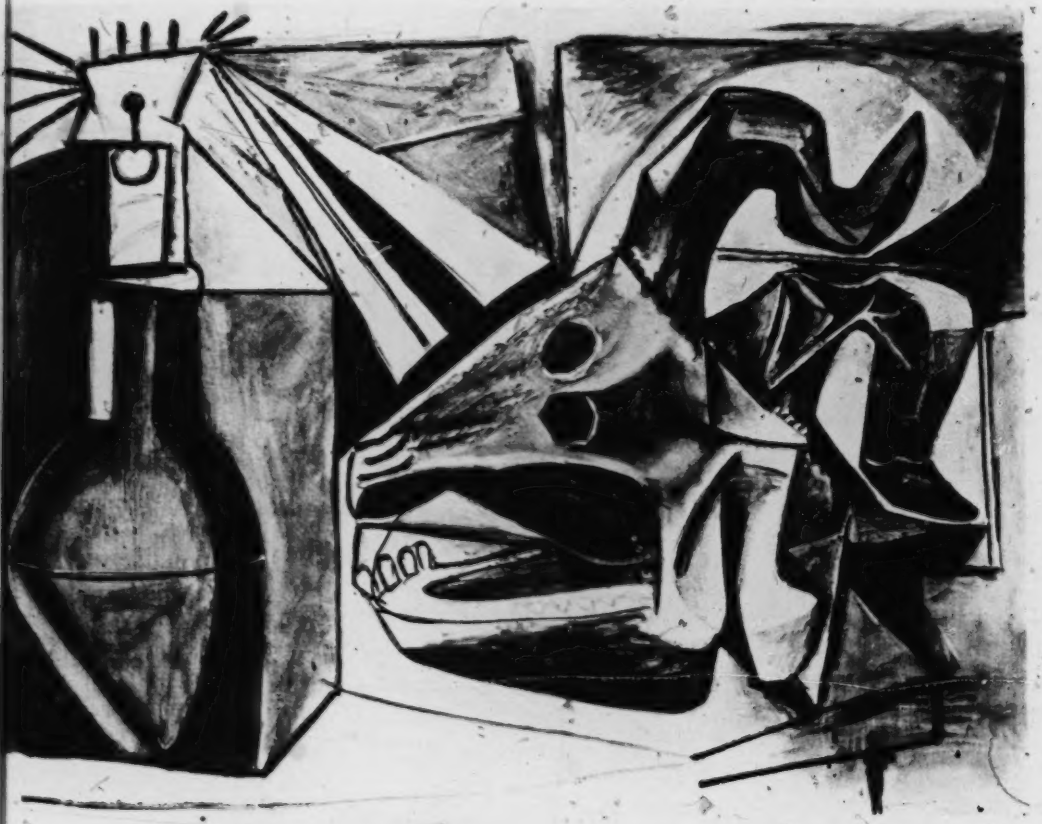
Location of original: The Tate Gallery, Milbank, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General

165. Cranio di capra, bottiglia e candela.

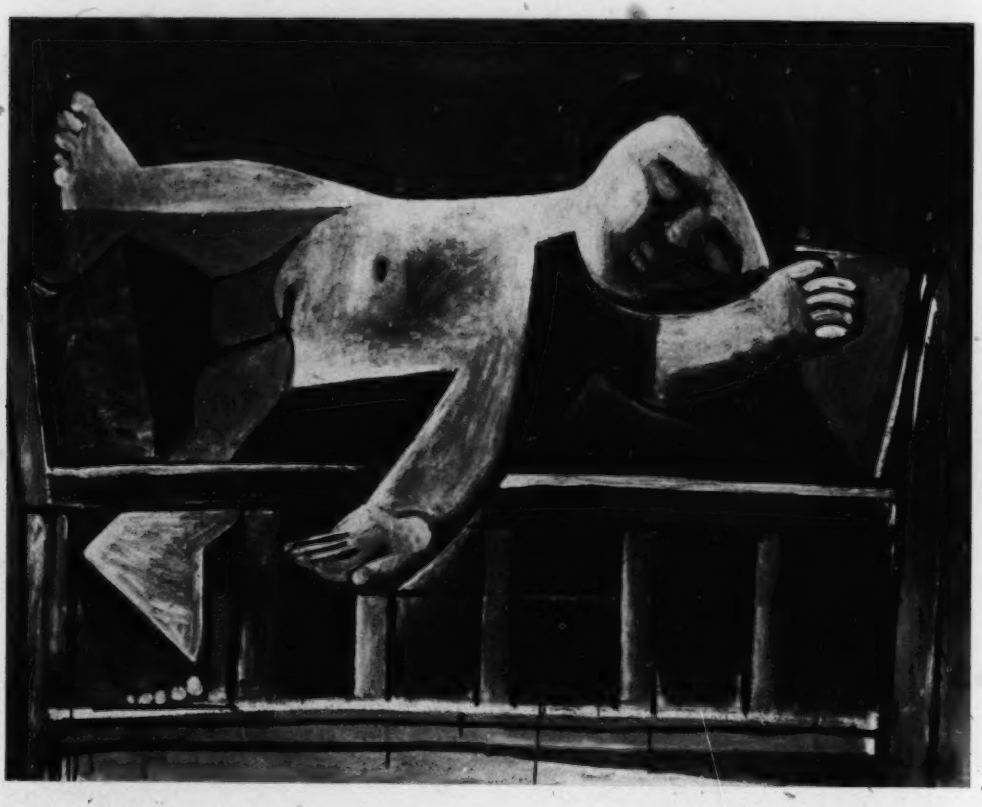


166. Cranio di capra, bottiglia e candela.

167. Bambino con berretto scozzese.

168. Paloma con la sua bambola.

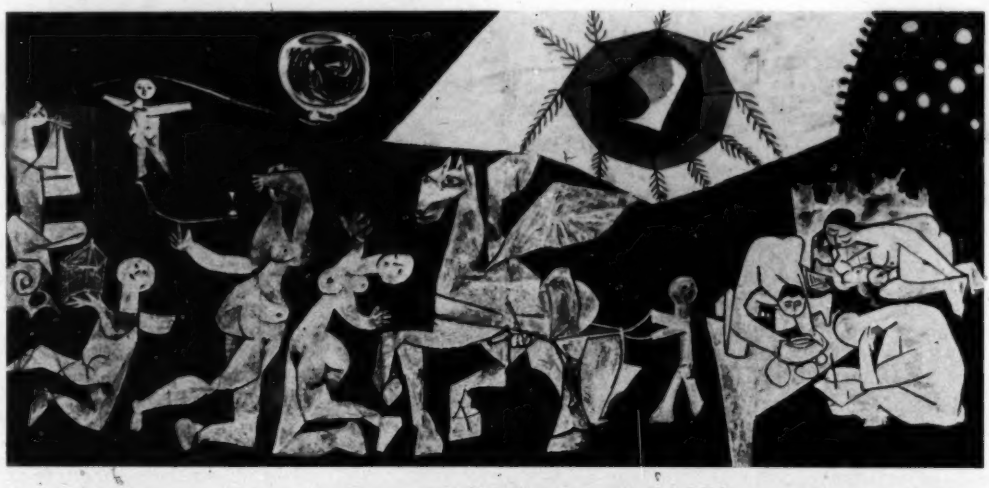
169. Paloma in bleu.



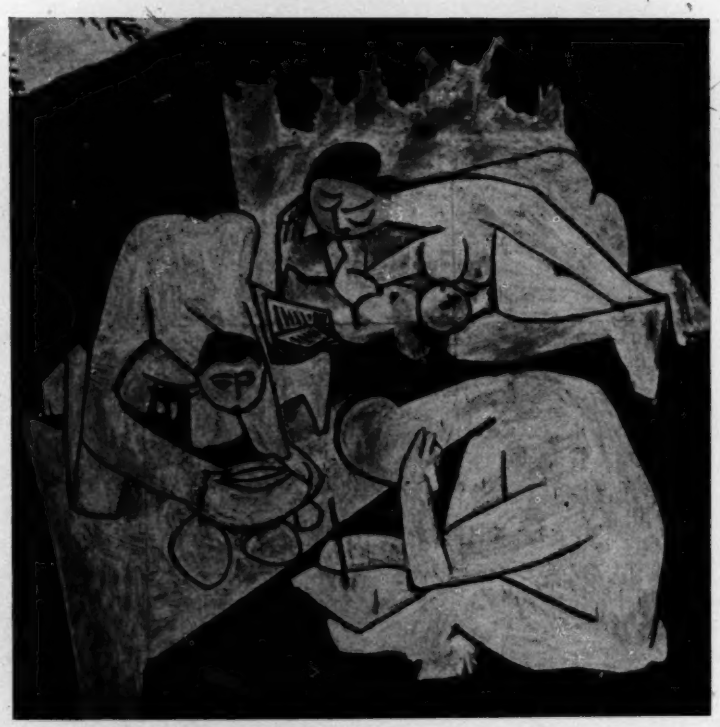
170. Paloma che dorme.

171. La Guerra.

171. La Guerra (particolare).



172. La Pace.



172. La Pace (particolare).

173. Donna con cane.

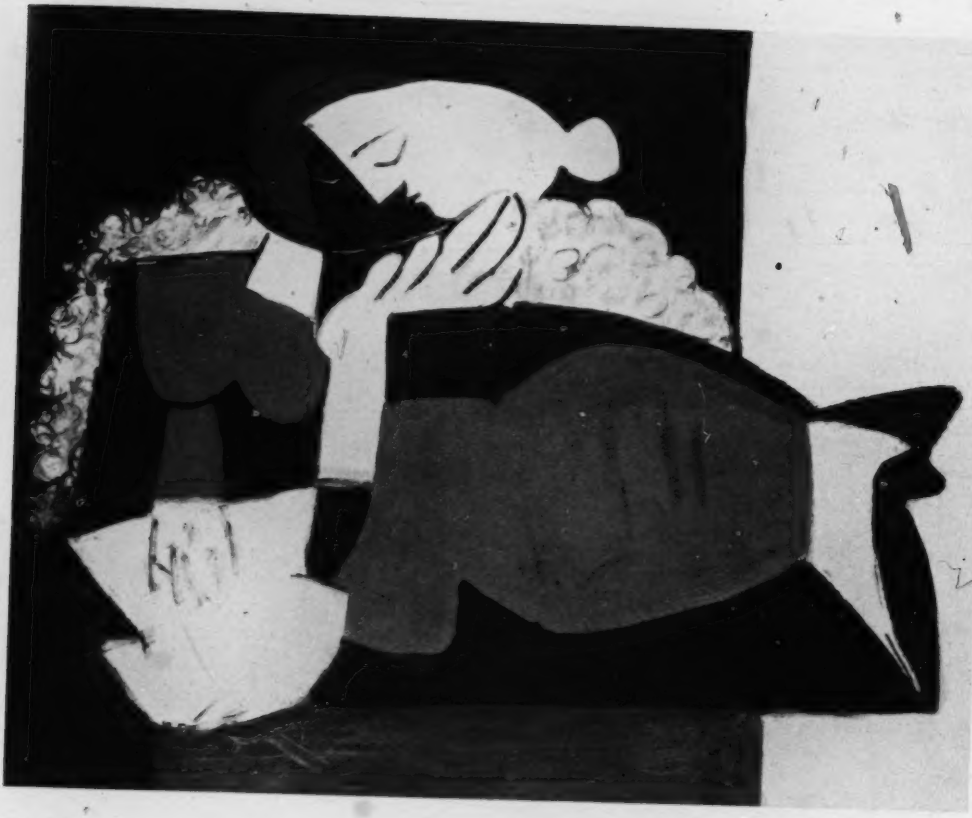
174. Donna con cane, fondo bleu.

175. Lettrice su fondo nero.

176. Il pasto.

177. Maternità su fondo bianco.

178. La lettura e i giocattoli.



179. Lettrice.

180. La lettura.

181. La lettura su fondo rosso.

182. Le Fou.

185. Testa.

188. Gallo.

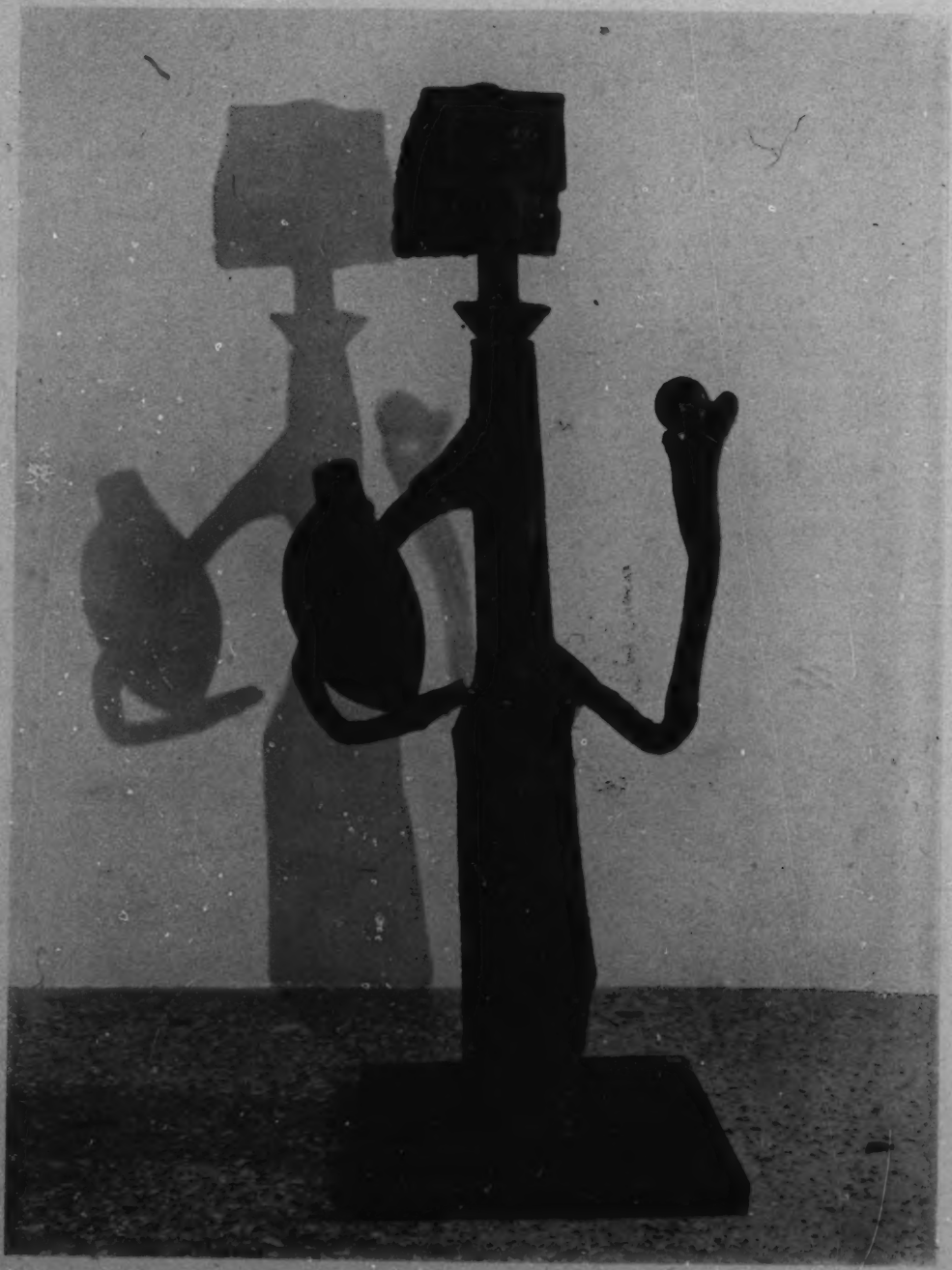
190. Testa di donna.

193. Testa di donna.

194. Testa di donna.

197. Busto di donna.

199. Testa di morto.



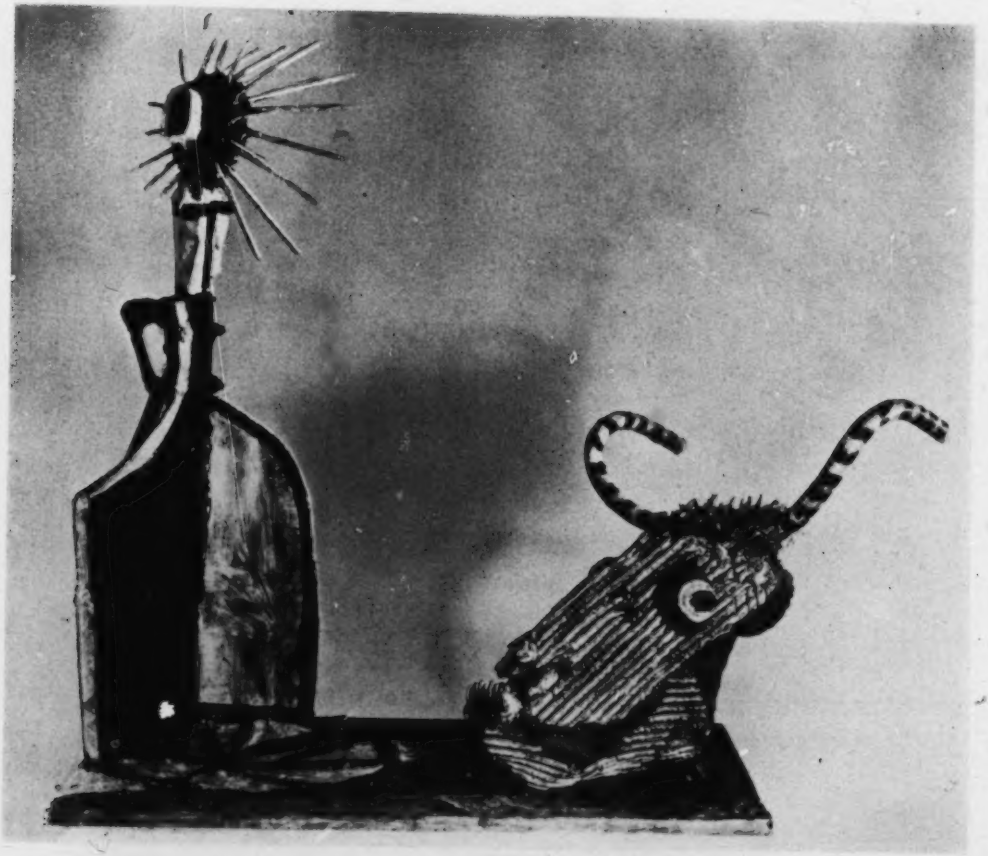
200. Donna in piedi.

203. Uomo con l'agnello.

205. La capra.

206. Donna incinta.

209. Gru.



210. Testa di capra e candela infilata in una bottiglia.

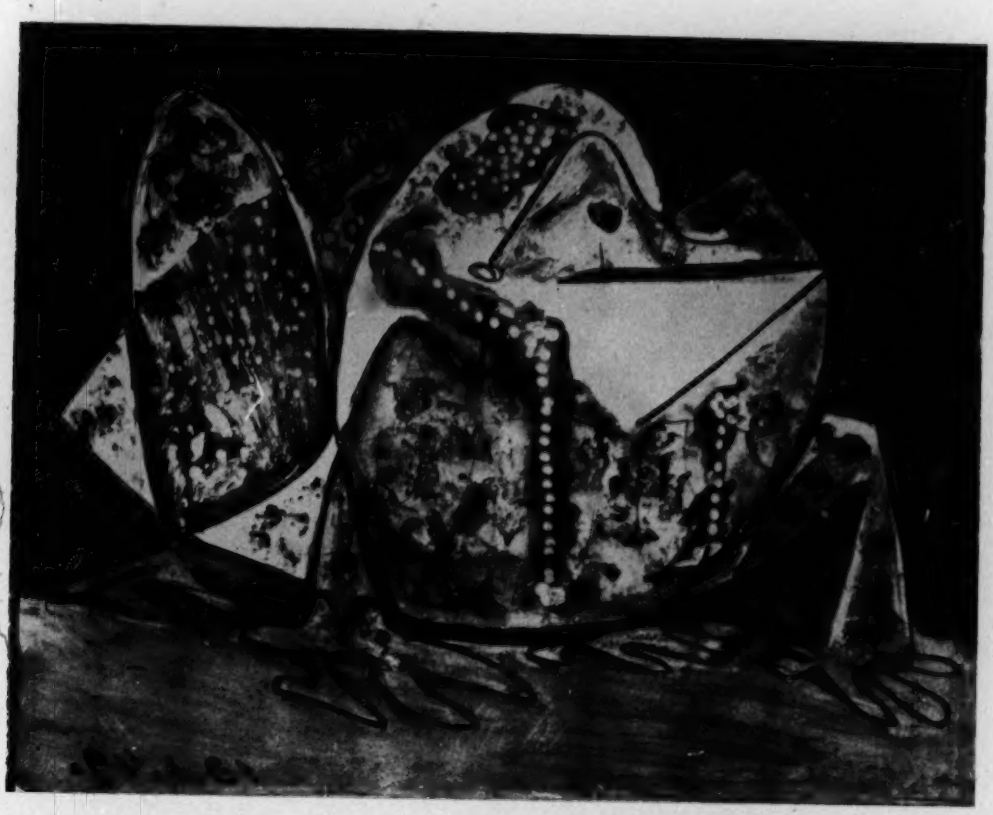
214 e 215. Gufi.

220. Combattimento di centauri.

223. Donna allo specchio.

251. Danzatori.

260. Busto di ragazza.



276. Rospo.

278. Busto su fondo a stelle.

284. Venere e Amore su fondo nero.

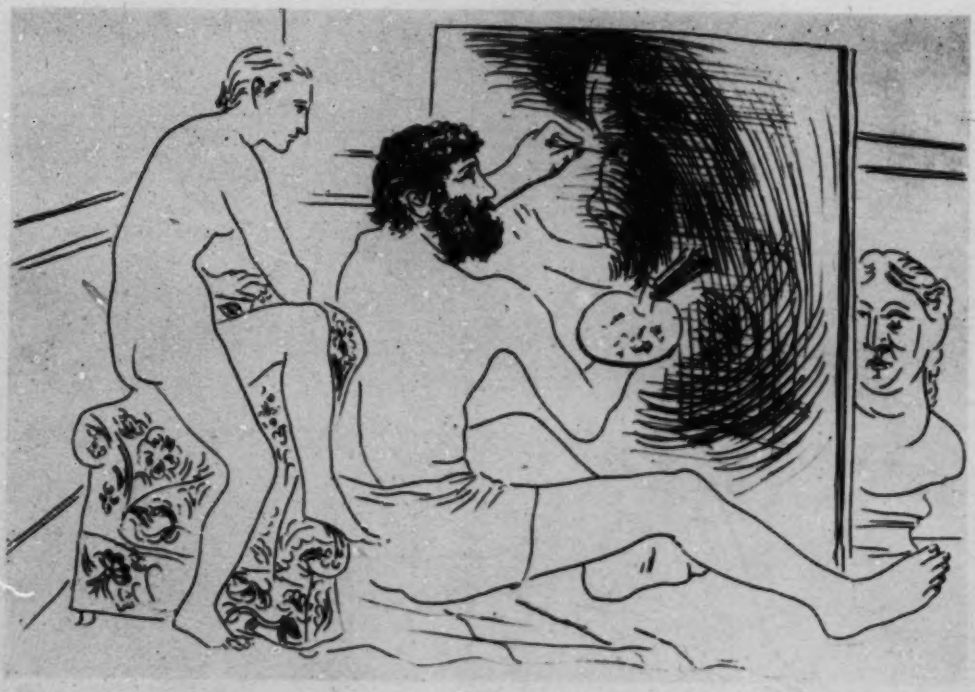


Illustrazione per « Le chef d'oeuvre inconnu » di H. de Balzac.

Illustrazione per « Histoire naturelle » di Buffon.

Illustrazione per i « Sonetti » di Gongora.

INDICE

Pag. 11 Presentazione
13 Introduzione
31 Pitture 1896/1906
35 Pitture 1907/1909
39 Pitture 1909/1914
45 Pitture 1915/1925
49 Pitture 1926/1932
53 Pitture 1933/1936
57 Pitture 1937/1944
63 Pitture 1945/1953
73 Sculture e Ceramiche
83 Incisioni e Litografie
91 Libri illustrati da Picasso
105 Note biografiche e Bibliografia essenziale
117 Tavole

TAVOLE A COLORI

Tav. 33 Il fumatore
48 Paolo, figlio dell'artista, a tre anni, vestito da arlecchino
68 Donna seduta che legge
78 Natura morta con testa di toro nera, libro, tavolozza e candeliere
95 Donna seduta con cappello a penne
155 Maternità e arancia
163 Ritratto della Signora H. P., fondo verde
166 Cranio di capra, bottiglia e candela

Questo catalogo a cura di Franco Russoli
è stato impaginato da Attilio Rossi
con la collaborazione di Guerino Bertani
e di Alberto Bruciamonti

Le fotografie in nero e a colori, le riproduzioni
sono state curate da:
Paolo Pelanda, Augusto Polenta, Mario Dolfi

Finito di stampare il 21 Settembre 1953
nello stabilimento Amilcare Pizzi S. A. - Milano